



# LUND UNIVERSITY

## Konstförmedling som välfärdstjänst

Lindqvist, Katja

*Published in:*  
Konsten och publiken - ett uppdrag för demokratibranschen?

2014

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Lindqvist, K. (2014). Konstförmedling som välfärdstjänst. I A. Lönnquist (Red.), *Konsten och publiken - ett uppdrag för demokratibranschen?* (s. 17-21). KOP - nätverket för konst & publikfrågor. [http://www.riksutställningar.se/sites/default/files/documents/KOP\\_inlaga\\_web\\_2014\\_small.pdf](http://www.riksutställningar.se/sites/default/files/documents/KOP_inlaga_web_2014_small.pdf)

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00

**KOP** 2014



**ett uppdrag för demokratibranschen?**

in English

### *Demokratibranschen*

Begreppet demokratibranschen brukar främst användas när man vill beskriva en offentligt finansierad verksamhet, som vilar på en demokratisk grund, med utgångspunkt i politiska beslut.

# Innehåll

Förord, *KOP arbetsgrupp 2013-2014*

Konstpedagogik och samtidskonst – konstpedagogiskt seminarium, *Kajsa Ravin*

KOP-nätverket för konst och publikfrågor, *KOP-nätverket*

Kunstpædagogik og kampen for en bedre verden, *Helene Illeris*

Vem ska möta konsten?, *Inger Höjer Aspemyr*

Konstförmedling som välfärdstjänst, *Katja Lindqvist*

Konstpedagogiken står aldrig still, *Veronica Hejdelind*

Magasin 3 <3 Handelshögskolan

Tre frågor till *John Peter Nilsson*

Tre frågor till *Louise Andersson*

Tre frågor till *Lena Eriksson*

Dine and Talk, *Maria Carlgren*

Spegel, spegel på väggen där, *Umayya Abu-Hanna*

Vägen till KOP – en liten resa, *Kamilla Rydahl*

In English, all texts s.52

Förord

Vad väntar i framtiden?



*Bigert & Bergström, Morgondagens Väder Stockholms Centralstation, 2012.  
Skulptural ljusinstallation för Stockholms Centralstation. Statens konstråds  
projektledare, Martin West. © Bigert & Bergström/BUS 2012  
Foto: Guowei Yang.*



*KOP* – nätverket för konst och publikfrågor bildades för att frågor om bildkonstens möten med publiken, centrala för alla verksamheter i nätverket, syntes och hördes för lite och för att man saknade ett samlat forum för kompetensutveckling, utbyte och inspiration inom området. I dagsläget har frågor om publikens och barns och ungas möjligheter att ta del av och möta professionell bildkonst, frågor om kompetensutveckling, forskning och strategiskt publikarbete flera forum och plattformar att verka i och ta avstamp ifrån för vidareutveckling, än för bara några år sedan. Frågor som *KOP* initialt var relativt ensamma om att lyfta har börjat ta större plats och syns och hörs allt mer och det som *KOP* ville belysa har fått fart och lever vidare i olika former och sammanhang. Vidare har nätverkets aktörer genom förändrade uppdrag och arbetssätt delvis kunnat lyfta in och utveckla insatser på ett mer specifikt sätt i respektive kärnverksamhet.

Därmed har också frågan om *KOP*s roll på ställts på sin spets – behövs nätverket längre?

Det är nu dags att gå vidare och med detta bokslut ger *KOP* – nätverket för konst och publikfrågor, en inblick i vad nätverket gjort genom åren, men vill också skicka vidare en del aktuella frågor och utmaningar – de är ju trots allt fortfarande många och komplexa. Ur de här utmaningarna kanske andra nätverk, institutioner och organisationer tar vid.

I det här bokslutet finns exempel på utmaningar som finns i mötet mellan bildkonsten och omvärlden, om mötet mellan konsten och publiken och vad ett publikstrategiskt arbete kan innebära och här finns exempel på hur forskning inom området kan se ut. Bokslutet inrymmer också en tillbakablick på varför och ur vad nätverkets bildades, vilket också präglas av personliga perspektiv och reflektioner från deltagarna. På detta sätt bjuder vi på vad som karakteriserat *KOP*s konferenser och workshops; dynamiskt sammansatta publika arrangemang som inrymt skilda åsikter, erfarenheter, kunskaper, metoder och visioner men med den gemensamma nämnaren och övertygelsen i att mötet med konst är viktigt och alldeles nödvändigt för både konsten, människan och det demokratiska samhället.

Vad väntar i framtiden?

Varmt välkommen till bokslutet av (eller avstampet för ett nytt?) *KOP* – nätverket för konst och publikfrågor!

*KOP arbetsgrupp 2013-2014*  
Tore Danielsson, Inger Höjer Aspemyr, Anna Lönnquist, Kamilla Rydahl, Helena Åberg

2002-2003

Konstpedagogiskt seminarium, arrangerat av Statens kulturråd

2005

Nätverket formas i samband med att Statens kulturråd avslutar sitt arbete kring konstpedagogisk utveckling.

2008

Vår konst publik – seminarium om samspellet mellan konsten, konstnären, institutionerna och publiken, Världskulturmuseet i Göteborg

2009

Vår konst publik – Ett seminarium om förändrade publikförutsättningar och dess konsekvenser, Skånes Dansteater i Malmö

## Bakgrund

# Konstpedagogik och samtidskonst – konstpedagogiskt seminarium

Under första halvan av 2000-talet arbetade *Statens kulturråd* med att samordna, utveckla och synliggöra konstpedagogisk kompetens vid museer och konsthallar runtom i Sverige. En viktig del av arbetet var att utveckla professionalismen och skapa förutsättningar för konstpedagoger, få resurser och mandat att verka i sin roll.

*Kulturrådet* arbetade med att utveckla och stärka nätverk mellan statliga konstinstitutioner, universitet och konsthögskolor, regionala konstkonsulenter, läns museer, kommunala konstmuseer och konsthallar liksom fria aktörer. Det konstpedagogiska arbetet vid konsthallar och museer karaktäriserades under denna period av en hög grad experimentlusta och sökande men var också teoretiskt välbelagd och reflekterade konstinstitutionernas uppdrag i samhället. *Kulturrådet* arrangerade Konstpedagogiskt seminarium under 2002-2003 där ett tjugotal konstpedagoger från hela Sverige fick en

möjlighet till kvalificerad fortbildning. Syftet med seminarierna var också att inspirera universitet och konsthögskolor att utveckla forskning och utbildningar inom det konstpedagogiska fältet.

När *Kulturrådet* avrundade sitt utvecklingsarbete 2005 skedde en symbolisk överlämning av ansvaret för konstpedagogisk utveckling till *Statens konstråd*, *Moderna museet*, *Nationalmuseum* och *Riksställningar*. Det är i den kontexten som *KOP* – nätverket föddes.

*Kajsa Ravin*

Kultur- och fritidschef i Gävle  
Handläggare konst och konstpedagogik  
Statens kulturråd (2000-2005)

2010

The art of having an audience – a nordic conference on working strategically with audiences, Moderna Museet, Stockholm

2011

Arts and Audiences – a Nordic Conference on Extending Audience Engagement and Artistic Partnerships – seminarium i samarbete med Norsk publikumsutvikling, Bergen  
Engaging Hearts and Minds: Leadership and Taking Part – programpunkt på Riksförbundet Sveriges Museers Vårmöte "Vända perspektiv" med Nicola Jennings, forskare University Collage London och Holly Jones, frilansproducent

2012

Konst och publik? – Visual Art and Audience engagement – tvådagars workshop i samarbete med organisationer och institutioner i Köpenhamn

s.05

Bakgrund

## KOP-nätverket för konst och publikfrågor

Konstpedagogiskt seminarium höjde ribban för de deltagande konstinstitutionernas förhållande till sin publik. Diskussioner och föreläsningar spände över teman som konsten, målgrupper, frågor om lärandemetoder och samhällets inflytande. Inte minst lyftes blickarna emot internationella förebilder och varaktiga kontakter skapades mellan deltagarna och framförallt Storbritannien.

När *Kulturrådet* avslutade samordningen av konstpedagoger var risken stor att frågorna återigen skulle hamna i bakvattnet och därmed lades grunden för *KOP*. Nätverket bildades på initiativ av ett antal personer som alla var fortsatt engagerade och som i sina funktioner i sina respektive konstmyndigheter och regioner kunde arbeta vidare med dem i nästa steg. Det var initiativet inifrån organisationerna som gjorde *KOP* möjligt.

*KOP* har sedan 2005 verkat för att på olika sätt belysa, kommunicera och lyfta frågor om konsten och publiken utifrån ett undersökande och publikstrategiskt perspek-

tiv. Nätverket har också arbetat för att lyfta frågorna upp i hierarkin och in i strategiska beslut.

*KOP* har främst verkat i och med fokus på de Nordiska länderna men har alltid haft ett generellt internationellt fokus. Nätverket har samlat professioner på tvärs i syftet att utbyta erfarenheter och kunskaper om publikarbete. *KOP* har därmed skapat mötesplatser för såväl kommunikation/pr, marknadsföring, forskning och utbildning, som för curatörer, konstpedagoger, intendenten, chefer, pedagoger och andra som i sina arbeten och uppdrag har ett specifikt fokus på bildkonstens möte med publiken. *KOP*s konferenser, seminarier och workshops, som arrangerats sedan 2008, har därigenom fungerat som årligen återkommande tvärssektoriella och tvärprofessionella branschträffar.

*KOP* har utgjorts av de fyra statliga institutionerna *Moderna Museet*, *Nationalmuseum*, *Riksställningar* och *Statens konstråd* tillsammans med de två största regionerna i Sverige;



Västra Götalandsregionen genom Kultur i Väst och Region Skåne genom regionens kulturförvaltning Kultur Skåne. De fyra myndigheterna och de två regionerna har avsatt årliga medel i budgeten för nätverket. *KOP* har genom sin struktur utgjort en unik samverkan mellan de nationella och regionala konst- och kulturpolitiska målen i ett dynamiskt möte med kommunal verksamhet genom de starka kontaktytor nätverket haft med t ex kommunala konsthallar, organisationer och nätverk engagerade i *KOP*s aktiviteter.

*KOP*s särskilda fokus på grannländerna har lett till konkret samverkan, bl a med Norsk publikumsutvikling genom konferensen *Arts and Audiences* i Bergen, Norge 2011, workshopen *Konst och publik? Visual Art and Audience Engagement* i Köpenhamn 2012 och en artikel i den finska tidningen Kultur Österbotten om att arbeta i nätverk. Men kännetecknande för *KOP* – konferenserna är att de alla har inrymt internationella exempel i ett vidare perspektiv både beträffande de inbjudna deltagarna och publiken.

När *KOP* startade var Västra Götaland och Region Skåne försöksregioner och de funktioner som arbetade operativt med nätverket hade statliga medel från *Kulturrådet* till sina uppdrag. Nu är regionerna permanentade och ingår liksom alla län och regioner i Sverige (utom Stockholm) i kultursamverkansmodellen och de statliga medlen för konst- och kulturfrämjande verksamhet ligger inom ramen för kofferten. En annan konsekvens av kultursamverkansmodellen är att regionala kulturplaner tas fram i samverkan med kommunerna och i samråd med kulturlivet. I denna process möts såväl de nationella och regionala, som de kommunala kulturpolitiska målen och prioriteringarna på ett mer specifikt sätt än tidigare. Genom de regionala kulturplanerna finns möjligheten att tydligare än tidigare synliggöra regionala insatser för bildkonstens möte med medborgarna och målgruppen barn och unga. Barn och unga är generellt en prioriterad målgrupp men olika regionala förutsättningar och

kulturpolitiska visioner präglar insatserna. De statliga institutionerna *Riksställningar*, *Moderna Museet*, *Nationalmuseum* och *Statens konstråd* har alla specifika nationella uppdrag som beskrivs i respektive myndighets regleringsbrev. Gemensamma nämnare för myndigheterna generellt är att de alla har uppdrag som handlar om människors möte med bildkonst genom t ex utställningar, offentlig konst, samverkan, kompetensutveckling och konstnärlig utveckling. I uppdragen ingår också att beakta villkor för konstnärligt skapande samt att fördjupa kunskaper om tillgänglighet, mångfald och barns och ungas möten med konst, vilket genomsyrat såväl institutionernas som regionernas insatser i *KOP*.

De seminarier och workshops som nätverket producerade finns dokumenterade i form av publikationer och de är tillgängliga för nedladdning på institutionernas och regionernas respektive hemsidor.

*KOP – nätverket för konst och publikfrågor (Nationalmuseum, Moderna Museet, Riksställningar, Statens konstråd, Västra Götalandsregionen/Kultur i väst och Region Skåne/Kultur Skåne)*

Från "Vår Konst Publik" Malmö 2009  
Foto: Nicke Johansson



Foto: Ystads konstmuseum

Helene Illeris er ph.d og professor i kunstpædagogik på Universitetet i Agder samt på Högskolen i Telemark, Norge.

Hun er forsker indenfor kunstpædagogik i skoler og på gallerier/kunsthaller, med særligt fokus på visuel kultur, nutidige kunstformer, æstetiske indlæringsprocesser, social delagtighed og holdbarhed. Siden jeg begyndte at forske i samtidskunst og undervisning i 1996 har jeg bemærket to modsatrettede tendenser i Skandinavien: Hvor samtidskunsten er blevet stadig mere udadvendt og samfundsendageret, er skolens undervisning gradvist blevet mere fokuseret på at træne eleverne i på forhånd definerede kompetencer. Sidstnævnte tendens kan ses som en konsekvens af en ny-liberal dominans i den politiske styring, som har gjort, at offentlige institutioner, herunder skoler og museer, er blevet tvunget til at øge fokus på målbare resultater.

Mellem ny-liberalisme og kunstneriske fællesskaber

## Kunstpædagogik og kampen for en bedre verden

Selvom der har været positive træk ved oprydningen i gamle dogmer og privilegier til fordel for synlig målbarhed, har den tilgrundliggende tankegang haft konsekvenser, som vi først nu for alvor begynder at se konturerne af. Det handler bl a om hvordan vores traditionelle opfattelser af menneskets betydning er blevet forandret. Hvor man tidligere i højere grad havde en relationel forståelse af sig selv som værende indlejret i et ('snærende') net af traditioner og samfundsskabte strukturer, har vi i senmoderniteten set en individualisering af ansvaret for at 'skabe sig selv' og opnå personlige resultater. I kølvandet på 00'ernes 'designerkapitalisme' er denne tendens i høj grad kommet til at handle om at agere gennem en kontrolleret og æstetiseret personlig profilering på en række forskellige arenaer (*Jagodzinsky 2010*). Den personlige frigørelse, som både lærere og kunstnere havde håbet ville følge med halvferdsernes kritiske refleksion, blev i den ny-liberalistiske fortolkning snarere til en individualiseret følelse af tvang – tvang til at præstere på konstant fornyelse og markedsvenlig parathed.

I denne situation er kunsten igen begyndt at se sig selv som et eksperimentelt frirum for anderledes livsformer. Således har en del samtidskunstnere valgt at bruge kunstens uafhængige status til at forsøge at skabe nye typer af fællesskaber i opposition til markedslogikken. 'Relationel æstetik', 'interventionskunst',

'participatory art' og senest 'the educational turn' er alle betegnelser, der søger at sammenfatte hvordan en række kunstnere arbejder med aktiviteter og projekter, som mange nok snarere ville begribe som socialt arbejde, undervisning og/eller politisk aktivisme. I flere tilfælde har kunstnere, gerne i samarbejde med subkulturelle bevægelser, etableret parallel-institutioner: 'universiteter', 'firmaer', 'landbrug', ja hele 'mini-samfund', som udfordrer det etablerede gennem at vise etisk ordentlige måder at gøre tingene på uafhængige af optimering af tid, effektivitet og afkast (se fx *Bishop 2012*).

### Kunstpædagogikkens rolle

Så vidt jeg kan se, befinder kunstpædagogikken sig et sted mellem institutionernes ny-liberalistiske resultatorientering og samtidskunstens samfundskritiske eksperimenteren. Siden 90'erne har skandinavisk kunstpædagogik, stærkt inspireret af britisk og amerikansk formidlingsteori, omfavnet et konstruktivistisk læringsbegreb. Det har ført til et tiltrængt fokus på de besøgende som aktive deltagere i museets tilbud. Sammen med 'new museology' har ideen om 'the constructivist museum' (Hein 1994) sat gang i selvrefleksionen om museets rolle i et nutidigt samfund. Ligesom det er sket i skolen, er også kunstpædagogikken blevet fanget i en læringsretorik som kan siges at understøtte en ny-liberalistisk markedsfilosofi, fordi deltagerne opfattes som (for-)brugere,

der skal have opfyldt deres behov for 'læring' som en målbar vare (Biesta 2006). I denne forståelse er det ikke så vigtigt, hvad deltagerne lærer om, fx hvilke kunstværker eller udstillinger der vælges, men først og fremmest at meningsskabelse 'faciliteres' hos den enkelte lærende, helst så vedkommende får lyst til at blive 'bruger' af museet. Ved at indoptage dette tankegods har man, måske uden helt at være klar over det, banet vejen for forestillingen om kunstpædagogik som individuel lærings-optimering snarere end udfordrende oplevelser af og med kunstværker.

Samtidig har en del kunstpædagoger imidlertid også eksperimenteret med at udvikle genuint alternative og kritiske fora. Inspireret af den mest radikale britiske formidlingsteori (fx *Goldring 2009*), og måske også af samtidskunstens paralleltænkning, har de lavet formidlingsprojekter, hvor det har været muligt for deltagerne at udfordre gældende syn på kunst og på centrale samfundsproblematikker som køns- og etnicitets-forestillinger, miljø, fordelingspolitik m.v. Her tænker jeg dels på arbejdet med at opsætte og formidle udstillinger med samfundskritiske temaer, dels på radikalt eksperimenterende formidling, fx i outreach-projekter, hvor der bevidst tages udgangspunkt samfundsrelevante emner på en sansende, kropsliggjort, 'kunstnerisk' måde.

### Social kritik og forandring

Jeg har i et tidligere studie (*Illeris 2011*) prøvet at kortlægge de forskellige tendenser i nutidig skandinavisk kunstpædagogik. Her fandt jeg frem til fire 'didaktiske konceptioner': æstetisk oplevelse, læring og kognition, didaktik og dannelse og social kritik og forandring. Disse opdelte jeg så igen i konceptioner med overvejende individuel orientering, nemlig de to første, og konceptioner med mere kollektiv orientering, nemlig de to sidste. Desuden var jeg optaget af, om konceptionerne ser på læring som erkendelse af på forhånd etableret viden, eller om de ser på læring som transformativ, dvs. orienteret mod forandring af bestående personligheds- eller samfundsstrukturer.

Som det ses i modellen er kun konceptionen social kritik og forandring både kollektivt orienteret og transformativ, hvilket får mig til at mene, at den også har det største potentiale for at udvikle en kunstpædagogik som står i klar opposition til individuelt orienterede og systembevarende ny-liberale tendenser i uddannelsespolitikken.

### Etik, æstetik og politik

Hvis man som kunstpædagog ønsker at arbejde videre med konceptionen social kritik og forandring mener jeg, at man, for at undgå en stereotyp samfundskritik, som let bliver uvedkommende for deltagerne, må være omhyggelig med at reflektere over grundlæggende ele-

Læring og kognition	Æstetisk oplevelse	Individuel orientering
Didaktik og dannelse	Social kritik og forandring	Kollektiv orientering
Learning som erkendelse	Læring som transformation	

menter i det pædagogiske møde, hvilket kan gøres på mange måder. I denne korte artikel har jeg valgt at skitsere mulige refleksionspunkter inden for de tre 'klassiske' områder etik, æstetik og politik.

*Etik:* Inspireret af pædagogen *Gert J.J. Biesta*, som igen er inspireret af filosofen Levinas, kan vi tænke etik som ønsket om det respektfulde møde med den anden som en Anden. Det betyder at vi ikke ønsker at gøre den anden lig med os selv, eller for den sags skyld "forstå" hende, men snarere at vi ser hvad relationen bringer. En sådan etisk holdning kræver, at man som pædagog påtager sig rollen som underviser samtidig med, at man fastholder en åbenhed overfor alle deltagere i mødet, ikke bare deltagerne, men også værkerne, omgivelserne m.v. Eksempler på hvordan en sådan grundlæggende etik kan praktiseres findes bl.a. i den nye bog Dialogbaseret undervisning baseret på *Olga Dysthes* begreb om det flerstemmige klasseværelse (*Dysthe m.fl. 2013*).

*Æstetik:* Æstetik handler ikke bare om kunst, men om selve det at opleve og skabe gennem sanserne. Den franske filosof *Jaques Rancière* (2004) ser æstetik som et spørgsmål om 'delelingen af det sanselige', hvormed han bl.a. mener at kunstens rolle er at skabe alternative måder at sanse verden på. Man kunne forestille sig, at et samtidskunsværk giver deltagerne mulighed for at opleve 'sammenhed' på en anderledes måde, end vi traditionelt forestiller os. Man kunne også forestille sig, at kunstpædagogikken arbejdede eksperimenterende ved at vælge såvel værker som metoder som udfordrer konventionelle sansemodi. Et lille eksempel på en sådan undervisning findes fx i artiklen *Samtidskunst, sanseoplevelser og situationel kompetence om et undervisningsforløb på kunstmuseet Arken (Illeris og Sattrup 2011)*.

*Politik:* For *Rancière* er delingen af det sanselige per definition en politisk handling fordi den udfordrer vores fastlåsthed i eksisterende måder at interagere med verden på. En politisk handling er derimod forandringsorienteret og eksperimenterende. Til det vil jeg gerne lægge, at kunstnerens, og ikke mindst kunstpædagogens, rolle er at give de politiske handlinger

en retning. Man kan være samfundskritisk på mange måder, men netop nu står vi, som jeg har understreget i denne artikel, i en situation, hvor det er virkelig vigtigt at arbejde med alternativer til ny-liberalismens fokus på vækst og individualisering. Jeg vil derfor opfordre til, at man som kunstpædagog tager imod eksemplet fra samtidskunsten og reflekterer over, hvordan man kan bruge visuelle og sanselige måder til, direkte eller indirekte, at arbejde med presserende spørgsmål som bæredygtighed, social retfærdighed og af-individualisering. Gode eksempler på sådan en pædagogik findes fx i *Viv Goldings* bog *Learning at the Museum Frontiers* (2009), hvor hun bl.a. arbejder med museumspædagogik mod racisme og social ulighed.

#### **Afsluttende parole**

– Det kan lyde både naivt og gammeldags at ville kæmpe for en bedre verden gennem kunstpædagogik, men som jeg har forsøgt at vise her, er det både nødvendigt, spændende og i tråd med den nyeste samtidskunst!

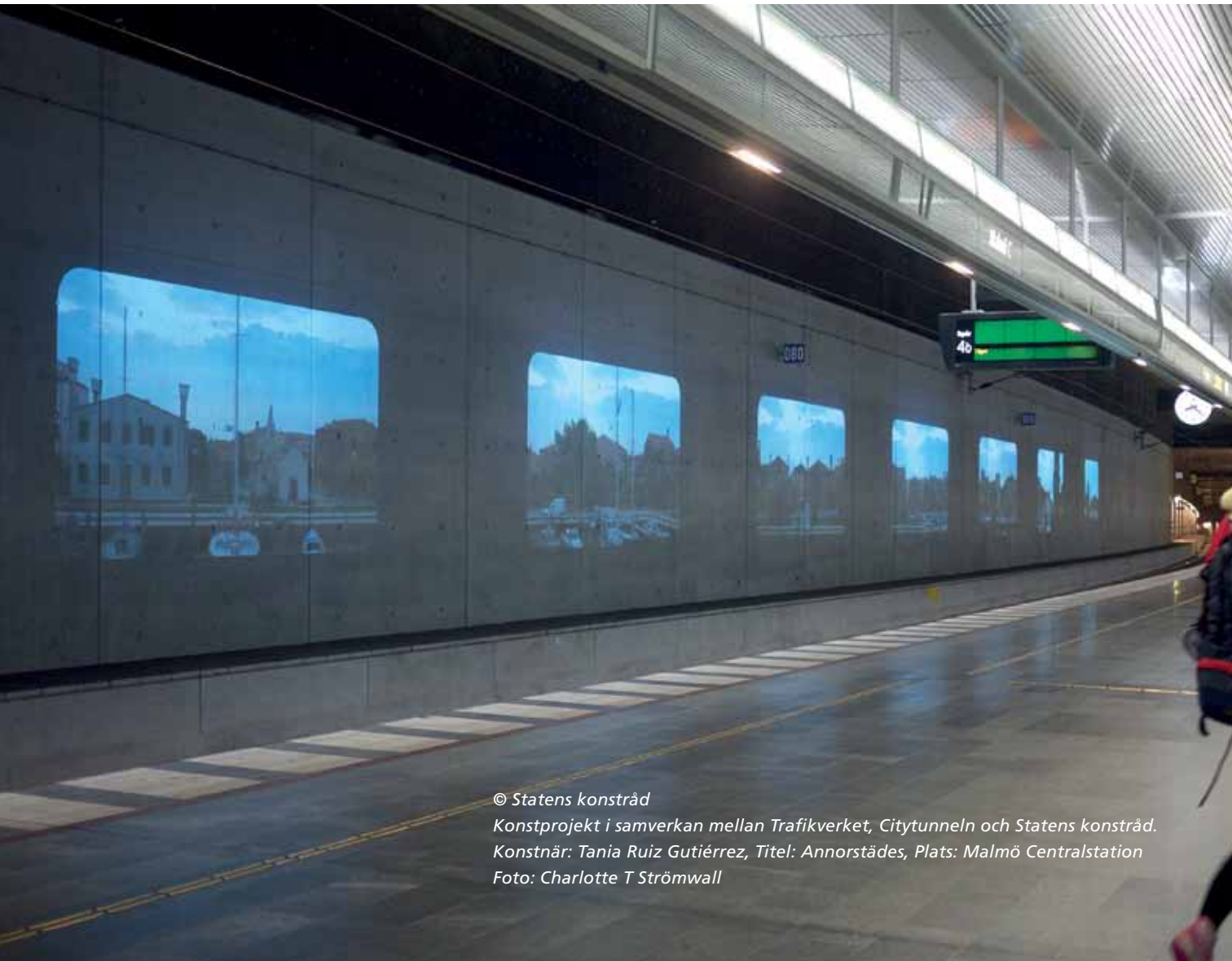
#### **Litteratur:**

Biesta, G. J. J. (2006): *Beyond Learning. Democratic Education for a Human Future*, London: Paradigm Publishers  
Bishop, C. (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso  
Dysthe, O., Bernhardt, N. & Esbjørn, L. (2013). *Dialogue-based teaching. The art museum as a learning space*. Copenhagen: Skoletjenesten.  
Golding, V. (2009): *Learning at the Museum Frontiers. Identity, Race and Power*. Farnham: Ashgate  
Hein, G. (1994): *The constructivist museum*. In Hooper-Greenhill, E. (Ed.): *The Educational Role of the Museum*, 2<sup>nd</sup> Edition. London: Routledge  
Illeris, H. (2011): *Employability or empowerment? Learning in art galleries from a critical curriculum-theoretical perspective*. *LLinE Lifelong Learning in Europe* 2011(2), 82-95  
Illeris, H. & Sattrup, L. (2011): *Samtidskunst, sanseoplevelser og situationel kompetence*. *Unge Pædagog*, 1/2011, 31-38  
Jagodzinsky, J. (2010): *Visual Art and Education in an Era of Designer Capitalism. Deconstructing the Oral Eye*. New York: Palgrave Macmillan  
Rancière, J. (2004): *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London: Continuum



Konst och publik i de offentliga rummen

Vem ska möta konsten?



© Statens konstråd

Konstprojekt i samverkan mellan Trafikverket, Citytunneln och Statens konstråd.

Konstnär: Tania Ruiz Gutiérrez, Titel: Annorstädes, Plats: Malmö Centralstation

Foto: Charlotte T Strömwall



Varför är förmedling och kommunikation en viktig del av konstupplevelsen? Fler människor lockas att besöka museer och konsthallar men hur ser mötet mellan konsten och publiken ut?

*KOP* – nätverket drevs av en lust att sätta strålkastare på det område som vi ansåg varit längst ner på agendan alltför länge. Vi ville få konstvärlden att diskutera strategier och professionalisering av området snarare än de enskilda verktygen och metoderna.

På mitten av 70-talet gick jag ut *Konstfack* som teckningslärare. Lärarjobbet var då sammanbundet med hoppet om att skapa nya livsbetingelser för en ny slags människa med skolan som arena. Tidens tunga influenser inom pedagogik talade om friare lärande och inom psykologin om att befria människans trauman från tidig ålder. Man kan tycka att tidsandan var naiv men man kan också ställa frågan om hur de naiva överenskommelserna ser ut idag.

Skolan var dock inte min plats. Mina jobb under en lång tid framöver blev i stället direkt och uppsökande arbete med barn och unga, bl a som fritidsgårdschef och fältassistentarbete i Tensta. Den sociala fältteorin lade grunden även för min framtida yrkesroll. På 1990-talet startade och drev jag *Järva konstskola* i Tensta tillsammans med en kollega. Vi kände många kreativa ungdomar som inte fick möjligheter att utveckla sina liv på olika sätt. Hindren att söka till exempelvis

konstskolor inne i Stockholm var oöverstigligt höga. Vi värvade aktivt elever från närområdet och resten av skolans elever sökte från övriga landet. De bästa lärarna, de bästa materialen och ett mestadels hårt tempo satte grunden. Skolans grundidé var att eleverna skulle hitta sina uttryck och att fler skulle ta plats i högre utbildning och påverka kulturlivet. Idag finns de där, runt om i världen.

Senare, som konstpedagog på *Tensta konsthall*, fanns det ingen ursäkt för att inte sikta högt. Grundarna av *Tensta konsthall* var kollegorna på *Järva konstskola*. Målet var att göra konsthallen till en av de viktigaste internationellt och den viktigaste för Tenstaborna. Vår stora utmaning var att få alla skolor och alla elever att komma för att ta del av framför allt videokonst på internationell nivå och arbeta med den på olika sätt. Många konstnärer som visades på *Tensta konsthall* hade aldrig tidigare visats i Sverige och skolorna närvarade. Skarpast analyser av filmerna gjordes av barnen, de kommer aldrig att anse att konsten inte är till för dem.

*Kulturrådets* seminarier (2002-03) innebar att konstpedagogiken fick en struktur och teoribildning som lyfte jobbet. Jag både deltog i utbildningen och föreläste.

När *Statens konstråd* sökte en konstpedagog hade jag vikarierat på *Kulturrådet* med två speciella uppdrag: att arrangera ett slutseminarium för Konstpedagogiskt seminarium och att utföra en undersökning



om konstinstitutioners arbete med mångkultur. Konstpedagogiken på *Statens konstråd* intresserade mig främst därför att det var obruten mark då det dittills inte hade funnits ett strukturerat arbete med publiken. Jag ville ta med mig erfarenheterna, på gott och ont, från förortens liv in i det statliga arbetet. Att söka nya sätt att skapa möten mellan konst och publik är satt på sin spets i de offentliga rummen. Grunden för ett förmedlingsarbete är fortfarande hög kvalitet på konsten. Möten med människor på platser som Karesuando, Säffle, Vällingby och Lysekil ger en bild där upplevelserna från Tensta är allmängiltiga. Förortens livsvillkor är inte längre ett storstadsfenomen.

På *Statens konstråd* har medvetenheten om publikens och medborgarperspektivets betydelse förändrat de processer som styr ett konstprojekt. Samtalet och diskussionen, kring exempelvis samtidskonstens uttryck, förankrar konsten på de olika mottagande myndigheterna på ett mer strukturerat sätt än tidigare. Vem är mottagaren och vad är konstens roll är självklart att diskutera i bedömning av projektets kvalitet. Konsten tar nu plats i de mest publika miljöerna och platsen avgör vilka grupper som är fokus i just detta projekt. De ungas syn på offentliga rum och konst är extra intressant att undersöka. Vad konst i de offentliga rummen kan vara är Statens konstråds mest utmanande och angelägna fråga för framtiden. Möjligheten att producera konst för andra offentliga rum än för statliga miljöer öppnar för temporära projekt där publiken involveras på olika vis.

*KOP* – nätverket innebar för mig en arena att ställa frågor som oroar och skaver och få svar av skarpa och intressanta föreläsare och genom diskussioner med kollegorna i *KOP*. Medlemmarna i nätverket var ett bollplank och kraftkälla och vårt arbete bevisar att kunskap och passion ger resultat. Ingen konst-

institution kan numera negligera frågan om hur publiken och konsten ska mötas.

Sett ur medborgarnas perspektiv vill man inte enbart vara åskådare. Besökare ställer fler krav på konstinstitutionerna i form av tillgänglighet till information, program, möjligheter att delta i debatten och få insyn i processer. Denna rörelse har bara startat och kräver ett professionellt mottagande. Fler nätverk med konst och publikarbete i fokus existerar runt om i landet. Viktigast av allt är att spetsa frågeställningarna utifrån konstpubliken och de specifika situationerna. Först då blir frågorna riktigt relevanta. Navet bör vara en nationell institution som verkar tätt samman med nätverken i regionerna, eller en region vars nätverk ges ett nationellt uppdrag. Eller några som tar saken i egna händer, som *KOP* gjorde.

*Inger Höjer Aspemyr*

Intendent förmedling/Statens konstråd





Oskar Aglert, "Totem", 2012. Skulptural, konstnärlig gestaltning, Ädnamvaare i Kiruna.  
Statens konstråds projektledare, Peter Lundström. © Oskar Aglert/BUS 2013  
Foto: Hans-Olof Utsi





Tilda Lovell, "The other tree", 2012. Skulptural gestaltning på fasad, för Dans och cirkushögskolan i Stockholm  
Statens konstråds projektledare, Monika Larsen Dennis. © Tilda Lovell/BUS 2014  
Foto: Gouwei Yang

Katja Lindqvist är docent och lektor vid Institutionen för service management och tjänstvetenskap, Lunds universitet. Hon forskar om konstnärligt entreprenörskap och företagande, samt om organisering, ledning och styrning av kulturverksamheter. Hon har undervisat i art management vid Stockholms universitet och Linnéuniversitetet, och har utvecklat ett masterprogram, Culture and Creativity Management, vid Campus Helsingborg, Lunds universitet.

Konstförmedling ur ett service management-perspektiv

## Konstförmedling som välfärdstjänst

Under ett antal år har jag forskat om ledning och organisering av verksamheter på museer och konstinstitutioner i Sverige och utlandet. Främst har jag varit intresserad av villkoren för god eller bättre ledning och organisering av konstnärlig och kulturell verksamhet. Ledning och organisering (management) av konstnärlig och kulturell verksamhet är avhängigt både interna och externa resurser. Traditionella management-perspektiv fokuserar främst på hur de resurser som finns inom en organisation används, framförallt personalmässigt, men enligt ett resursbaserat perspektiv är organisationer även beroende av resurser som utifrån tillförs organisationen (*Hillman et al. 2009*). En organisations resurser består bland annat av kompetens, infrastruktur, inkomster och teknologi. Hur väl en konstinstitution förmår genomföra de aktiviteter de har i uppdrag att genomföra, och de tjänster de erbjuder en besökande publik har att göra med kvaliteten på resurserna och hur resurserna används. Service management är ett område som särskilt ägnar sig åt tjänsteproduktion, och är främst utvecklat för näringslivet som är helt beroende av försäljningsinkomster. Från detta skiljer sig offentligstödd kulturell verksamhet ganska mycket. Från ett service

management-perspektiv är konstpedagogik ett typexempel på en offentligt subventionerad välfärdstjänst. Kännetecknande för denna typ av verksamhet är att de som åtnjuter tjänsten inte betalar vad det kostar att producera den, att det inte finns en fri, privat marknad för denna typ av tjänst, och att de som tar del av tjänsten många gånger har en svag röst att uttrycka behov och önskemål. Ur detta perspektiv liknar offentligstödd kultur vårdsektorn och skolektorn, där en mängd penningflöden på olika sätt är knutna till målen för dessa verksamheter och antal avnämare som tar del av tjänsterna. Ett resursbaserat perspektiv på kulturinstitutioners aktiviteter måste ta hänsyn till denna komplexitet i resursernas ursprung.

De begränsade skattemedel som är grunden för offentlig service gör att politiska prioriteringar allt mer avgör vad som kan genomföras med offentliga medel. En följd av detta är återkommande avvägningar där satsningar på kultur ställs mot andra samhällsinvesteringar. Budgetlagen från 1996 gör också att politiska prioriteringar måste göras inom ett givet års definierade totalram och inte får överskridas. Detta gör i sin tur att med vårt demokratiska system kräver huvudmän redovisning av

användandet av offentliga medel, kulturområdet inkluderat. Vi har inte gått så långt i prestationsmätningssivrandet som länder som Storbritannien, men krav ställs dock på redovisande av samhällsresultat för olika offentliga verksamheter, inklusive konstpedagogiken. Medan prestation kan definieras som vad som uppnås i förhållande till specificerade mål, är produktivitet relationen mellan resursanvändning och prestation. I offentliga anslag ingår i allmänhet förväntningar om förbättrad produktivitet över tid. Produktivitetsförbättring i offentlig verksamhet följer sällan de modeller som i service managementlitteratur tagits fram för näringslivet. I kultursektorn, med stor andel tjänster i verksamheten, kan det vara svårt att rationalisera processer utan att det kvalitativa resultatet påverkas. Generellt kan sägas om kulturorganisationer att mer resurser idag satsas frontstage snarare än backstage (*Grayson och Schulman 2000*), och en stärkning av konstpedagogiken är ett tydligt exempel på detta. Det följer i sin tur av konstinstitutionernas krav på sig att i en global värld, där information finns i varje människas ficka, locka människor till en byggnad för att möta objekt för att lära sig om sig själv, sitt samhälle och om konsten. Möten med konst kan ske var som helst, och i princip även lärande knutet till detta. Det man behöver är en samtalspart och ett sammanhang där vikten av ett samtal i ett offentligt rum aktualiseras. Det har poängterats att vårt informationsintensiva samhälle inte på något sätt minskat behovet av bildning definierat som en dynamisk relation mellan ett fritt sökande eller process och vissa förebilder eller mål (*Gustavsson 2007*). Tvärtom, behovet av individer som förmår självständigt värdera och förhålla sig till information och kunskap, och därigenom förstå sig själva och sitt sammanhang, men även påverka dessa, tycks lika stort som någonsin. Här har kulturinstitutioner en viktig samhällelig roll att fylla som en av flera arenor för bildning

och individuell utveckling bortom, men i samverkan med, formella lärandemiljöer som våra skolor. I Sverige har utbildning och bildning starka demokratiska traditioner kulturinstitutioner inräknat. Så är det inte i alla länder. Om konstförmedlingens uppgift tidigare var att bilda de obildade, så är dess uppgift idag inte lika hierarkiskt formulerat, även om bildningstanken är fortsatt central. Samtidskonstens mångfacetterade uttryck kan intressant nog vara ett sätt som underlättar för pedagogiska aktiviteter jämfört med äldre konst som många uppfattar som svårt att närma sig utan förkunskaper.

#### **Stöd till konstpedagogisk utveckling – erfarenheter från Skåne**

Kulturpedagogiken som område i Sverige har vuxit de senaste åren, en glädjande utveckling. I Skåne har konstpedagogiken till största delen utvecklats och utvidgats av konstinstitutionerna själva inom ramen för verksamhetsbidrag från kommunala eller andra huvudmän. Region Skåne har stött viss konstpedagogisk verksamhet vid museer (definierade som organisationer med samlingar) under det senaste decenniet, de senaste åren med specifikt fokus på utveckling av nya former av pedagogik med potential för bättre genomslag än de gängse pedagogiska arbetsformerna. Stöd till konstpedagogik har i Skåne delvis komplicerats av att konstpedagogiken ges av både kommunala, regionala, nationella och privata aktörer, där olika huvudmän kan ha olika krav och prioriteringar för verksamheter. Pedagogisk verksamhet för målgrupper som inte omfattas av huvudmännens målgrupper kan ha svårt att få resurser, även om man erbjuder pedagogisk verksamhet som är efterfrågad. Detta innebär att även om konstpedagogisk verksamhet erbjuds vid institutioner, så kanske den inte kan utnyttjas i så hög grad som skolor och lärare skulle vilja. En faktor som begränsar användningen av pedagogiska tjänster på museer och konsthallar är

kostnaden för skolelever för ett besök. Det kan vara kostnaden för skolelever eller barn i andra kommuner som är för hög för en skola eller besöksanordnare, kostnader för resan till konsthallen eller museet som blir för dyr. Det kan också handla om tid för kulturupplevelser. Något som är positivt är att utbildningsnivån bland konstpedagoger är mycket hög på skånska konstinstitutioner. Alla som arbetar med pedagogisk verksamhet har kortare eller längre högre utbildning, ofta med både humanistiska eller konstnärliga och pedagogiska studier. En av mina slutsatser kring konstpedagogikens utveckling i Skåne var att professionell självständighet är viktig för konstpedagogikens utveckling (*Lindqvist 2012*). En utmaning är att konstpedagogerna i allmänhet är få per konstinstitution. De flesta konsthallar och museer har en eller två konstpedagoger. Detta innebär att professionellt kunskaps- och erfarenhetsutbyte är avgörande för nya idéer i den dagliga verksamheten. Erfarenheterna från Skåne ger vid handen att det är viktigt att professionella nätverk inte för tydligt inlemmas i formella offentliga strukturer, då det är professionen själv som bör driva utvecklingen inom området. Konstpedagoger vittnar om vikten av nationella och internationella kontakter för inspiration och lärande. Det tycks som att pedagogik ses som allt viktigare vid offentliga och offentligstödda konstinstitutioner idag, och ledningens stöd är avgörande för att denna positiva utveckling kan fortgå. Det tycks också som att pedagogiska aspekter tillåts genomsyra utvecklingen av nya utställningar vid konstinstitutioner. Samtidigt tycks det mesta av ansvaret för kunskapsutbyte och lärande relaterat till pedagogisk verksamhet ligga på pedagogerna själva. Den forskningsanknytning som exempelvis Region Skåne vill se hos pedagogisk verksamhet är i praktiken svår att få till stånd på grund av minimala marginaler i verksamheten. Kunskapsgenerering med vetenskaplig bas är långsam, och det är orimligt att ansvaret

för att den konstpedagogik som erbjuds har anknytning till forskning ska ligga enbart hos konstinstitutioner. Universiteten själva bestämmer vad de forskar om, om inte forskning beställs av en avnämare, och kostnaden för forskning är relativt hög. Enskilda konstinstitutioner själva kan ha svårt att efterfråga verksamhetsrelevant forskning. Här kan större aktörer stimulera efterfrågan på konstpedagogiskt relevant kunskap. Det har bedrivits forskning om konstpedagogik och estetiska lärprocesser i Sverige, men i dagsläget sker detta i mycket liten omfattning. Det kan finnas större forskningsfrågor med relevans för konstpedagogisk verksamhet, såsom lärande inom och utanför skolan och dessas inbördes relation, som också är svår för enskilda konstinstitutioner att efterfråga forskning om. Utvecklingen inom området under det senaste decenniet har lett till att konstpedagogisk verksamhet är etablerad vid de större konstinstitutionerna i Skåne. Samtidigt har Regionens över åren varierande stödformer pekat på svårigheten att med enbart politiska visioner säkra konstpedagogisk verksamhet vid regionens konstinstitutioner som är kostnadseffektiv och uppnår önskade mål. Det har visat sig att konstinstitutioner för att möta framförallt skolbarn behöver vara uppdaterad på villkor och krav på verksamheten i skolan, framförallt läroplanen. Något som utvärderingen av *Skapande skola* som nyligen genomfördes (*Myndigheten för Kulturanalys 2013*) pekar på är att konstens långsiktiga effekter för skolbarns lärande i stort och lärande i förhållande till läroplanen specifikt är avhängigt långsiktigt politiskt och pedagogiskt engagemang och utveckling av tydliga kriterier för användning av konstnärliga uttrycksformer samt estetiska lärprocesser för olika typer av lärande. Annars riskerar möten med konstnärliga uttryck att bli löskopplade från pedagogiska målsättningar. Därmed inte sagt att politiker eller andra måste legitimeras konstpedagogisk verksam-



het med att det ska främja lärande knutet till läroplanen; lärande inom andra områden, såsom kulturellt medborgarskap, kan i sig vara ett ändamål.

### **Forskning om konstpedagogik – utmaningar och dagsläge**

Det finns en mängd områden där forskning skulle kunna bidra till kunskapen om konstpedagogik i Sverige, och dess utveckling. Jag har ingen avsikt att redogöra för de mest angelägna frågorna, utan tar upp några som jag ser kompletterar dem som *KOP* – nätverket redan formulerat i sina publikationer (*KOP* 2012). Det man hittills tittat på är konstpedagogikens innehåll och metoder, olika förhållningssätt till lärande, och relationer mellan deltagare i lärandeprocesser knutna till konstpedagogiska verksamheter (1). Man har även studerat hur konstpedagoger förhåller sig till konsten som visas eller diskuteras. Vidare frågor som vore intressanta att närmare studera rör det demokratiska sammanhang i vilket konstpedagogiken verkar, det vill säga vilka perspektiv våra politiker har på konstpedagogikens roll i samhället och olika samhällseliga mål och värderingar. Något som inte har studerats alls ur ett akademiskt perspektiv är hur konstpedagogiska tjänster organiseras och styrs, hur ekonomin för konstinstitutioner ser ut för denna typ av tjänster, och vad det får för konsekvenser för kvalitet och utförande. En fråga som är generell för kultursektorn är att priset för att ta del av tjänster inte motsvarar den verkliga kostnaden för tillhandahållandet. Därmed fungerar konstpedagogik som en välfärdstjänst, och frågor om tillgänglighet och värderingar som förmedlas i konstpedagogiken viktiga, men även frågor om produktivitet och bästa sätt att utnyttja begränsade resurser för att uppnå samhällsmål i så hög grad som möjligt. Konstpedagogikens konkreta utövande är en dimension av frågan om välfärdstjänster som

är nära sammanflätad med synen på kultur i samhället och politiska prioriteringar.

### **Pedagogikens produktivitet och mätbarhet**

Det finns många önskemål från politiskt håll om att kunna fastställa tydliga samband mellan ekonomiska satsningar på kulturen och tydliga prestationsförbättringar hos skolbarn eller i antalet företag med mera. Men bildning kan ge effekter som är mer komplexa än det som enkelt kan redovisas som direkta kausala eller korrelerade samband. Bildning och ickeformellt lärande relaterar till sådant som människor har nytta av som samhällsmedborgare i stort. Detta kan relateras till kunskapsrelaterat lärande som ofta knyter an till skolans läroplan och examination av olika slag som sätt att mäta förändring i kunskap hos en person. Samhället har behov av båda typerna av lärande, och konstpedagogiken bör rimligen bidra till dem. Den nyligen genomförda utvärderingen av Skapande skolas första fem år visar på svårigheten att utvärdera kulturprojekt knutet till skolan, om det inte är tydligt kopplat till läroplaner och därmed integrerade i skolans arbete (*Myndigheten för kulturanalys* 2013).

### **Det demokratiska systemet och konstpedagogikens långsiktiga utveckling**

Professionella vid konstinstitutioner står för långsiktigheten i strategisk utveckling och branschspecifik kompetens relaterat till konstpedagogik och -förmedling, i förhållande till politiker och offentlig förvaltning. Medan det representativa demokratiska systemet står för en öppenhet i styrformer och prioriteringar, får politisk styrning dock beskrivas som många gånger relativt kortsiktig i en konstinstitutions perspektiv. Politiker byts med jämna mellanrum ut, och detta får konsekvenser för politiska prioriteringar som sätter ramarna för enskilda konstinstitutioners verksamheter.

### **Förmedling som yrke**

Förmedling på konstinstitutioner har historiskt sett haft både hög och låg status. En kännare av konst arbetar ofta med förmedling som en del av sitt arbete, och statusen kring förmedling av kunskap om konstverk har då varit baserad på konstkännarens position. Konstkännare har historiskt förmedlat kunskap om konstverk till små grupper med stort konstintresse och stora förkunskaper om konst. När förmedling av konst på våra konstinstitutioner blev något som skulle spridas till grupper som inte hade goda förkunskaper och intresse krävdes fler förmedlare, eller pedagoger, och mer fokus på att tillgängliggöra konst för grupper utan någon större erfarenhet av konst. Eller i alla fall sådan konst som visas på våra konstinstitutioner.

### **Konstpedagogikens forskningsanknytning**

Man vill från politiskt håll att kopplingen till forskning inom områden knutna till konstinstitutionernas verksamhet ska vara tydlig. Detta är dock oftare lättare sagt än gjort med de små resurser som finns tillgängliga för pedagogisk verksamhet och personal.

### **Noter**

1. I min rapport om konstpedagogik i Skåne (Lindqvist 2012), tillgänglig på nätet, finns skandinavisk litteratur listad. Se litteraturlistan.

### **Källor**

Grayson, Kent och David Shulman (2000) *Impression management in services marketing*.

I: Teresa Swartz och Dawn Iacobucci (red.) *Handbook of Services Marketing and Management*, 51-67.

Thousand Oaks, London och New Delhi: Sage.  
Gustavsson, Bernt (red.) (2007) *Bildningens förvandlingar*. Göteborg: Daidalos.

Hillman, Amy, Michael Withers och Brian Collins

(2009) *Resource Dependence Theory: A Review*.  
*Journal of Management*, 35(6), 1404-1427.

KOP (2012) *Konst & publik? Visual Art and Audience Engagement*. Konferensrapport, KOP – nätverket för konst och publikfrågor. Tillgänglig på: [http://www.skane.se/Public/Kultur/Konst/KOP-publikation\\_2012\\_webb.pdf](http://www.skane.se/Public/Kultur/Konst/KOP-publikation_2012_webb.pdf)

Lindqvist, Katja (2012) *Konstpedagogik och konstförmedling vid större skånska konstinstitutioner*. underlag för utveckling av regionala kulturpedagogiska uppdrag i Skåne. Malmö: Kultur Skåne. Tillgänglig på: <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=3631351&fileId=3631352>

Myndigheten för kulturanalys (2013) *Skapande skola. En första utvärdering*. Rapport 2013:4. Stockholm: Myndigheten för kulturanalys. Tillgänglig på: <http://www.kulturanalys.se/wp-content/uploads/2013/12/Skapande-skola-En-första-utvärdering.pdf>



## Konstpedagogiken står aldrig still

När jag i början av 1990-talet inledde min yrkesbana inom konstmuseivärlden fanns det, precis som nu, inga eller ytterst få fasta tjänster att söka för ny-exade konstvetare. Den enda vägen in i yrket var i princip genom timanställningar. Mitt första jobb inom branschen var som "timmis" inom barnverksamheten på *Bror Hjorths Hus* i Uppsala. Konstinstitutionernas pedagogiska verksamheter drevs då, med få undantag, av en max två deltidsanställda som med stort engagemang och låg lön, arbetsledde en kärntrupp av ännu sämre betalda timanställda. Tillsammans tog vi emot skolklasser och barnfamiljer på förmiddagar och helger när resten av institutionens anställda drack förmiddagskaffe eller var lediga. Vi kallades guider, konstpedagoger, museipedagoger eller "visare". Endast *Lunds universitet* erbjöd en kurs i konstpedagogik. Yrkesidentiteten var med andra ord minst sagt svag och mycket få fortbildningstillfällen fanns att tillgå. Nationella seminarier och konferenser på temat konstpedagogik var i det närmaste obefintliga. Konstpedagogikens status inom organisationerna var relativt låg, vilket speglades bland annat i pedagogernas möjlighet att vara delaktiga i ledningsbeslut om verksamhetsutveckling och i tilldelning av budget.

År 2005 fick jag min första fastanställning, som intendent i pedagogik på *Nationalmuseum*. Några år senare var jag med och startade *KOP*. Det konstpedagogiska fältet var då på väg att förändras. Med inspiration från kanske främst Storbritannien gav den svenska kulturpolitiken museipedagogiken en starkare position genom att kräva att de

statliga museerna drev ett strategiskt publikutvecklingsarbete med fokus på barn, unga och museiovana. Fri entréreformen genomfördes och museernas roll och samhällsfunktion var på den politiska agendan.

För mig personligen blev *KOP* ett sätt att lyfta och stärka konstpedagogiken så väl på Nationalmuseum som nationellt. Jag bad om och fick möjligheten och resurserna att driva ett konstpedagogiskt utvecklingsarbete utanför organisationen. Det hade aldrig gjorts tidigare och jag hade aldrig kunnat göra det ensam. Tillsammans definierade vi i *KOP* ett gemensamt behov av forskning, internationell kunskapsinhämtning, dialog, debatt och nätverkande inom vår bransch.

Vi som drev *KOP* gav varandra modet, styrkan och orken att trots fullteknade allmanackor och stora arbetsbördor lyfta frågor över våra respektive organisationers begränsningar upp på regional och nationell nivå.

*KOP* må inte ha revolutionerat konstpedagogiken eller skapat långtgående attitydförändringar till professionen inom de organisationer som vi representerade men vi visade för oss själva och andra att det gick att producera tre konferenser med höga ambitioner och gott resultat. Vi lärde oss mycket och det gjorde förhoppningsvis även deltagarna på konferenserna.

Idag ges det möjlighet till utbildning i konstpedagogik på många universitet och högskolor runt om i landet. På de nu etablerade curatorutbildningarna läser alla ett block om pedagogik och lärande. Det bedrivs viss forsk-

ning inom fältet så väl internationellt som nationellt. Jag upplever att många konstinstitutioner idag har insett behovet av att tidigt involvera pedagogerna i utställningsproduktionen. Pedagogiskt material i form av lärarhandledningar, audioguider, online-material, interaktion och dialog är mer eller mindre standard på de större institutionerna. Publikens förväntningar på upplevelse och lärande ökar och genererar ökad efterfrågan på material som kräver konstpedagogernas kompetens och erfarenhet att producera. Det har med andra ord skett en viss utveckling inom fältet.

Med detta sagt finns det självklart mycket kvar att göra och kämpa för så väl inom organisationerna som övergripande strukturellt. Konstinstitutionernas oförmåga att locka en diversifierad publik, behovet av utveckling av pedagogiska metoder och verktyg, konstpedagogikens status och de yrkesverksammas möjlighet att påverka organisationernas verksamhetsutveckling, yrkesidentiteten och professionaliseringen bara för att nämna något.

*KOP* finns inte mer men viljan och drivet inom branschen lever i högsta grad i många olika former. Formellt inom organisationer som *FUISM* och *ICOM* och informellt via sociala medier och träffar. Jag ser framemot att fortsätta delta och bidra om än på andra sätt.

*Veronica Hejdelind*

Publik chef på Arkitektur- och designcentrum





*Janine Antoni, "Touch", 2002  
Samling Magasin 3 Stockholm Konsthall*

*Magasin 3* i Frihamnen i Stockholm är en av Sveriges ledande institutioner för samtidskonst. *David Neuman* är initiativtagare och museichef på *Magasin 3*. Institutionen skapades 1987 och drivs av *Proventus AB* med dess styrelseordförande *Robert Weil*. *Neuman* är även affilierad professor vid Stockholms universitet.

*Handelshögskolan* i Stockholm är en av de ledande handelshögskolorna i Europa.

*Lars Strannegård* är rektor och professor på *Handelshögskolan* i Stockholm. *Strannegård* är bl a styrelseledamot i *Statens kulturråd* och medgrundare till *Röda sten konsthall* i Göteborg.

s.25

Samtal mellan David Neuman & Lars Strannegård

## Magasin 3 <3 Handelshögskolan

Våren 2013 inleddes ett samarbete mellan *Handelshögskolan* i Stockholm och *Magasin 3*. En serie med nio centrala filmverk från *Magasin 3*:s samling visas i högskolans lokaler. Dagligen mellan kl. 08-17 kan studenter och allmänhet ta del av filmerna i *Handelshögskolans Atrium*. Parallellt med visningarna av konstverken arrangeras samtal och seminarier med utgångspunkt i de verk som visas. "Varför konst på *Handelshögskolan*" inledde serien och i januari 2014 arrangerades "Världshandeln i den postkoloniala eran". I centrum för detta gemensamma initiativ finns en önskan att omfatta och förmedla den speciella experimentanda och de nya sätt att se som de utvalda filmerna representerar.

I en tid där estetiska ämnesval inte längre är obligatoriska i skolan, rapporter föreslår sänkningar av humaniorastudenters studiemedel och de ekonomiska kriserna avlöser varandra har humanioras betydelse för ekonomi och näringsliv blivit en omdebatterad fråga. Samarbetet mellan *Handelshögskolan* och *Magasin 3* framstår som ett tydligt inlägg i debatten och väcker tankar

och frågor kring konstens möjligheter och framtidens utmaningar.

I ett samtal med *Lars Strannegård*, rektor på *Handelshögskolan* och *David Neuman*, chef på *Magasin 3*, diskuteras samarbetets uppkomst, möjligheter och utmaningar.

### Hur uppstod samarbetet mellan *Magasin 3* och *Handelshögskolan*?

*Lars Strannegård* är av uppfattningen att *Handelshögskolan* och dess studenter skulle gynnas av att ta del av en mer kontextuell kunskap och ser gärna att skolan införlivar en bredare kunskap, då *Handelshögskolan* som akademisk institution bidrar med den vetenskapliga kunskapen. Konstvärldens sätt att kommunicera och generera kunskap intresserar honom och skulle kunna bidra med nya infallsvinklar inom en ekonomisk utbildning.

För *Magasin 3*, ett snart 30 år gammalt initiativ, ligger detta samarbete väldigt rätt i tiden med hur de arbetar, menar *David Neuman*. Han framhåller att internationellt sett, i övriga Europa och USA, är en del av

de kunskaper *Lars Strannegård* anser vara viktiga för studenterna på *Handelshögskolan*, om vidgade perspektiv, en del av det som syns på universitet världen över. Den videobaserade utställningen visas på en plats på *Handelshögskolan* som nås av såväl studenter, personal, internationella besökare som allmänheten. Samarbetet handlar även om att öppna upp *Handelshögskolan* som läroinstitution och förhoppningen att andra människor ska våga öppna ytterdörren och gå in.

*Magasin 3* har en programverksamhet som gör nedslag på andra platser än den fysiska byggnaden i Frihamnen i Stockholm och för *Magasin 3* blir *Handelshögskolan* en del av deras utställningsverksamhet. *Lars Strannegård* framhåller att det varit viktigt från *Handelshögskolans* sida att samarbeta med professionen inom konstfältet beträffande både konsten, exponeringen av den och konstpedagogik.

**Kan ni beskriva era ambitioner med samarbetet? Vad vill ni uppnå utifrån era respektive perspektiv?**

*Lars Strannegård* berättar att det från *Handelshögskolans* sida handlar om en önskan att göra högskolan till en mer kunskapsintensiv miljö och där ser han konsten och konstnärliga uttryck som ett sätt att förmedla kunskaper. Som student på *Handelshögskolan* kan man nu, i och med detta samarbete, både ta del av en traditionell akademisk kunskap i form av föreläsningar men även uppleva en annan typ av kunskap, när man presenteras inför de videobaserade verken. Han hoppas att konsten som visas ska öppna tankar och frågeställningar och leda till diskussioner av olika slag som i sin tur bidrar till en ökad kunskap kring samhällets beskaffenhet. Han nämner även de seminarier som arrangeras i anslutning till verken som ett sätt att belysa relevanta frågeställningar och teman.

*David Neuman* tillägger och poängterar att

*Handelshögskolan* är en av Europas ledande skolor och utbildningar för framtida ledare och att låta dem att ta del av det som sker inom konsten kan bidra till en vidare öppenhet och förståelse inför vad som händer inom andra discipliner. Det som händer inom konsten och kulturen är ofta flera år före med sina idéer och uttryck, menar *Neuman* och man vill därför låta studenterna ta del av konstvärldens impulser. Detta kan få dem att förstå att nytänkande kräver att man förstår sin historia och har ett förhållningssätt till sin samtid. Man kopplar utställningarna till utmanande seminarier där man lyfter konstens roll som något mer utöver det dekorativa och visar att den kan vara lika laddad som den bästa debattartikel, säger *David Neuman*. I detta samarbete kommer *Magasin 3* till publiken på *Handelshögskolan* men studenterna erbjuds även fri entré på *Magasin 3* mot uppvisande av kårkort.

**Hur har ni på *Magasin 3* tänkt när ni valt verk ur er samling som visas på *Handelshögskolan*?**

*David Neuman* berättar att när beslutet var taget och tidsperioden klar diskuterades frågan med en intendentgrupp på *Magasin 3*. Att man valde just videoverk hänger samman med att den rörliga bilden ansågs lämplig i sammanhanget med tanke på säkerhetsaspekter och tekniska utmaningar.

*Nina Øverli*, intendent på *Magasin 3*, är ansvarig för utställningen och de valda varken är samtliga skapade av kvinnliga videokonstnärer från mitten av 1990-talet fram till idag. Verken ifrågasätter etablerade former och konventioner och valet av kvinnliga konstnärer kan ses som ett medvetet inlägg på en traditionellt manligt institution som *Handelshögskolan*. Man ville även att verken skulle ha en visuell inställning till en samhällsproblematik som berör konflikter i Mellanöstern och koloniala strömningar tillsammans med en mängd andra ämnen.

*Lars Strannegård* välkomnar infallsvinklarna

och tycker att det är intressant med ett feministiskt angreppssätt då de höga positionerna inom näringslivet fortfarande idag till stor del innehas av män och många av studenterna på *Handelshögskolan* kommer att gå vidare till liknande positioner inom näringslivet.

### **Vad har ni fått för reaktioner på Handelshögskolan?**

*Lars Strannegård* berättar att det har funnits mycket reaktioner och generellt mycket positiva sådana. Men man har också mött en skeptisk inställning. Både *Lars Strannegård* och *David Neuman* blev lite förvånade över de reaktioner som uppkom vid visandet av verket "*Standing on a Watermelon in the Dead Sea*", (2005), av den Jerusalemfödda konstnären *Sigalit Landau*. I videon står en naken kvinna och balanserar på en vattenmelon i Döda havet. Verket uppfattades som opassande och följdes av diskussioner med både studenter, studentkår och personal på *Handelshögskolan* där även *Magasin 3* var delaktiga.

En lärdom som båda tar med sig handlar om hur viktigt det är med information och hur man presenterar förändring. För så fort konsten flyttas ut från sitt vanliga sammanhang krävs det en tydlighet och att man arbetar med information. Här är inte *Handelshögskolan* annorlunda än annan typ av offentlig miljö och den problematik som kan uppstå kring konst i det offentliga rummet. I det här fallet handlar det om att hitta rätt sätt att informera på för att skapa meningsfullhet kring det som visas. Alla som går på *Handelshögskolan* är inte vana att exponeras inför samtidskonst, men däremot har de ett förhållande till den rörliga bilden, vilket har varit en fördel i visandet av videokonst.

### **Vilken inverkan kan nya perspektiv från Handelshögskolan ha för konsten?**

*David Neuman* svarar att det för *Magasin 3*, ur ett curatorsperspektiv där man arbetar

med kommunikation och att hitta vägar och uttryck där samtidskonst förmedlas, behöver det också rymmas en förståelse för deras publik, vilken slags publik de har och att förstå sig på förändringar. Han menar att de tar väldigt mycket lärdom av ett samarbete som detta, t.ex. att något som för en konstinstitution kan vara vardagsmat i ett annat sammanhang kan uppfattas som provocerande. Hur ska man göra för att betraktaren i *Handelshögskolans* Atrium stannar kvar de där extra sekunderna och inte direkt avvisar det de ser? *Neuman* tycker att det är intressant att få ta del av studenternas reaktioner och sedan fundera kring hur man skulle kunna förändra förutsättningarna för mötet mellan verken och studenterna. Här handlar det mycket om information, förinformation, delaktighet i seminarier kring konsten, att prata med folk och visa att det finns referenser till andra företeelser i samhället.

När det gäller vidareutveckling av samarbetet finns det bland annat funderingar kring att engagera konstnärer i direkt samarbete med studenter på *Handelshögskolan* och där tror *Neuman* att man kan komma att möta och se förändringar. Möjligheterna är oändliga i detta samarbete, säger *Neuman*.

### **Samarbetet mellan Handelshögskolan och Magasin 3 tycks rymma en hel del frågor om samhället och dess framtida utmaningar, där ekonomi och tillväxtperspektiv möter kultur, utbildning och forskning. Hur ser ni på denna koppling?**

Hela grunden för samarbetet mellan *Handelshögskolan* och *Magasin 3* handlar för *Lars Strannegård* om att konst och humaniora och även samhällsvetenskap i bred mening är central för att man ska kunna bli en kompetent beslutsfattare i framtiden. Han tror att framtida beslutsfattarens viktigaste förmåga är en bra omdömesförmåga och om man exponeras för konstnärliga uttryck finns det möjligheter till diskussioner och samtal kring olika typer av frågeställningar. Initiativet är



ett sätt att introducera ett mer humanistiskt och konstnärligt perspektiv inom den ekonomiska utbildningen på *Handelshögskolan*. *David Neuman* anser att få företag skulle kunna nå stora framgångar, oavsett inom vilket område de verkar, utan att ha ett förhållningsätt till kultur och populärkultur. Han tror att vårt samhälle kan bli mycket bättre och att man kan förstå sammanhang på ett helt annat sätt genom att hämta tankar och idéer från konsten och ett intellektuellt avantgarde, och på så sätt också skapa bättre företagsledare.

**Och slutligen, vilka framtida utmaningar har dessa institutioner; Handelshögskolan som en av Europas ledande Handelshögskolor och Magasin 3 som en av Sveriges ledande institutioner för samtidskonst?**

För *Lars Strannegård* ligger den stora utmaningen i hur man på *Handelshögskolan* ska träna sina studenter och förbereda dem på den värld de står inför, en värld som vi inte riktigt vet hur den ser ut. Frågor som hur man kan hitta utbildningsmodeller för dessa förutsättningar och skapa möjligheter för framtida ledare att ta kompetenta och föredömliga beslut, beslut som gör att vi får en bättre värld, ser *Strannegård* som en väldigt stor utmaning. Här kan konsten vara ett viktigt hjälpmedel och, en slagruta för hur framtiden är beskaffad, konsten kan ge en indikation på vad som kommer att vara viktigt i framtiden.

Från *David Neuman* och *Magasin 3:s* håll framhålls utmaningar med att försöka kommunicera och förmedla den otroliga kraft, glädje och kunskap som enligt honom finns i bilden och generellt kring kultur. Den visuella konstens styrka ser han ligger i dess interdisciplinära attityd som möjliggör utställningar av olika slag, som exempelvis det man nu gör på *Handelshögskolan*. *Neuman* poängterar styrkan i små företeelser, precis som det finns det i stora företeelser som omfattar

många människor. De små företeelserna kan även de ha stor påverkan för en förändring i samhället. Detta är vad *Magasin 3* vill förmedla genom sin verksamhet och genom speciella kopplingar som med en läroinstitution som *Handelshögskolan*.

Text och intervju: *Anna Lönnquist*  
Intendent, Ystads konstmuseum





© Statens konstråd  
Konstprojekt i samverkan mellan Vara kommun, Statens konstråd och  
Trafikverket. Titel: Blue Orange Konstnär: Katharina Grosse  
Foto: Carolina Jonsson





Pilotprojekten kring *Barnens Bästa Biennial 2013*, som vi på *Moderna Museet Malmö* projektledde, kan inte beskrivas annat än som en succé. Förutom en utställning hos oss ägde det rum 25 andra utställningar runt om i hela Skåne på temat "berättelser" mellan den 26 oktober till 3 november 2013. På *Moderna Museet Malmö* visades en temautställning med verk av *Lisa Jeannin*, *Rolf Schuurmans*, *Henri Matisse*, *Albrecht Dürer*, *Johan Thurfjell* och *Duane Michals*. Urvalet, hängningen och det pedagogiska greppet riktade sig såväl till barn och unga som till vuxna. På ett nyskapande sätt lyckades *Greta Burman*, *intendent förmedling Moderna Museet Malmö* och *Ylva Hillström*, *intendent förmedling Moderna Museet* att göra en utställning som inte bara kittlade barnens fantasi utan som kändes angelägen även för oss lite äldre. Utställningen var så intressant, och fick mycket respons från besökarna, att vi lät den pågå till och med 12 januari 2014.

Foto: Stadsbiblioteket i Malmö



## Tre frågor till John Peter Nilsson

chef för Moderna Museet Malmö

### **Vilka ser du som de mest aktuella frågorna inom publikarbete idag?**

Att både kunna erbjuda besökarna spetskompetens samtidigt som man sänker trösklarna för de museiovana. Det är en paradox som kräver en aktiv dialog med besökarna. Men inte dialog som i första hand ska leda till samförstånd utan en dialog som uppmuntrar till "missförstånd". Ett samförstånd är ofta stumt och bekräftar stereotyper och missförstånd kan onekligen vara riskfulla. Men om vi kan enas om en gemensam plats (museum, teater, dagstidning etc.) där man får lov att ställa frågan "vad menar du?" utan att bli lynchad, kan missförstånd innebära nya sätt att tänka och leda nya slutsatser. Konstnärens och institutionens roll blir därför dubbel. Dels ska han eller hon ha möjlighet att kompromisslöst uttrycka sina visioner, dels ska institutionen agera för att vara den platsen där olika åsikter kan mötas.

### **Vilka utmaningar ser du att organisationer och institutioner som arbetar med ett publikt uppdrag står inför framöver?**

Den globalt massmedialiserade världen för människor och kulturer närmare varandra. Man kan fråga sig varför besökarna överhuvudtaget ska komma till en konstinstitution? Du kan se allt på nätet och leta mer information och kunskap om konsten än det som ges på plats. Men massmedialiseringen kan också ses som en simulation av verkligheten och skapa alienation inför den – du är ensam i mötet med den andre och det främmande. Konstinstitutionen bör därför ta till vara på den paradoxala

ekvationen att till exempel mer direktsänd fotboll på teve ger ännu fler besökare på själva arenorna. På en institution kan du se med egna ögon och uppleva konsten tillsammans med andra människor.

### **Hur kan institutioner och organisationer som arbetar publikt vara radikala och nyprövande?**

Att samtidigt vara elitistisk och folklig och våga lita på att besökarna ser skillnaden.

#### *Barnens Bästa Biennial*

Under höstlovet 2013 arrangerades för första gången *Barnens Bästa Biennial* – en regional konstfestival för unga med konstupplevelsen i fokus. Festivalens tema var "Berättelser". I anslutning till *Barnens Bästa Biennial* visade *Moderna Museet Malmö* en utställning med verk från olika tider som alla utgick från festivalens tema.

## Tre frågor till Louise Andersson

en av initiativtagarna till KOP, då verksam på Riksutställningar, nu verksam som expert inom kulturpolitik vid Sveriges Kommuner och Landsting

### **Vilka ser du som de mest aktuella frågorna inom publikarbete idag?**

En fråga som jag tror kommer vara av stor vikt för verksamma inom konst- och kultursektorn handlar om hur den avancerade amatörkulturen, uppluckringen och sammanblandningen av kulturproducenter och kulturkonsumenter, samt gör-det-själva och gör-det-tillsammansrörelserna förändrar arenan för de som arbetar professionellt med kultur. Vi behöver förstå vad fler och mer kunniga men icke-yrkesverksamma kulturproducenter gör med det professionella uppdraget, för konstutövare, för verksamma vid konstinstitutioner med flera. Jag kan se att det har en potential att påverka allt från upphovsrättsliga frågor, till vem som gör vad och vem som får tillgång till offentliga medel. Det vore märkligt om det inte också påverkade hur offentliga konstverksamheter behöver utforma sin verksamhet för att vara angelägna framåt.

Samtidigt som många har resurser att delta aktivt och själva vara kulturproducenter kan vi se att klyftorna i samhället ökar – så utifrån ett rättviseperspektiv behöver offentliga verksamheter även fråga sig vad man erbjuder, för vem och på vilka premisser i än högre grad än tidigare.

Jag ser också ett behov av att vi utvecklar vår förståelse av och våra strategier för vad som utgör själva konsthändelsen – och kanske på sikt utveckla nya begrepp för det vi idag kallar konstpublik eller utställningsbesökare.

### **Vilka utmaningar ser du att organisationer och institutioner som arbetar med ett publikt uppdrag står inför framöver?**

På många konstinstitutioner kan man idag se ett stort intresse för interaktionen med publiken och många fler professioner vill möta publiken direkt i sitt arbete. En mainstreaming av publikmötesfrågorna kan på så sätt skönjas. Det är väldigt positivt på många sätt, inte minst eftersom det också finns ett stort publikt intresse för processer kring konst och kulturproduktion vilket i sig gör det relevant att möta en mångfald professioner.

Ett av syftena med *KOP* var att få publikfrågorna högre upp i organisationshierarkin och att skapa ett bredare professionellt intresse. Det är dock inte så lyckat om man med andan "alla kan arbeta med publiken" slänger ut de erfarenheter och kunskaper som finns inom området konstpedagogik, eller om man på institutionerna inte förhåller sig aktivt och uppdaterat till exempelvis forskning om lärande eller meningsskapande. Det konstpedagogiska fältet befann sig mitt i en fördjupningsrörelse och flera pedagoger arbetade ambitiöst med alltmer strategiska agendor när mainstreamingen av publikarbetet tog form. Det är synd om det ökade intresset för publikarbetet medför att det konstpedagogiska fältet får backa eller att de kompetenserna ges minskat inflytande över de publika strategierna. Här behöver både enskilda institutioner och de nationella myndigheterna göra medvetna val om hur

man vill stärka och skapa förutsättningar för utveckling av fältet.

En annan utmaning som jag ser i mitt nuvarande arbete är hur de konstinstitutioner som arbetar på offentliga uppdrag kan förhålla sig till den demografiska och ekonomiska utvecklingen på många håll i landet. Vilken roll kan konst och kulturverksamheter lokalt ha för att möta förändrade demografiska och urbaniseringsrelaterade förutsättningar? Och hur skapar vi förutsättningar för konst- och kulturverksamheter om det lokala samhället får svårt att uppbära samhällsservice överhuvudtaget?

#### **Hur kan institutioner och organisationer som arbetar publikt vara radikala och nyprövande?**

Jag skulle önska att fler konstverksamheter slutade ängslas över att vara de coolaste i andra konstverksamheters ögon. Jag hoppas man vill fundera över sina lojaliteter – varför man gör den verksamhet man gör, vilken roll kollegial bekräftelse spelar för hur kreativitet, visioner och radikalitet främjas eller hämmas. Jag tror det kan främja radikalitet och nyprövande att ta avstamp i en sådan kunskap om de egna drivkrafterna.

Min bedömning är också att ett starkt stöd för och förankring av verksamheten hos olika typer av samhällsaktörer (inte enbart ekonomiskt) är en bra plattform för de som vill verka nyprövande under längre tid. Om det inte är så att man befinner sig i ett läge där man inte behöver något stöd från andra för att kunna genomföra det man vill så klart.

När jag lyssnat på flera olika personer som står bakom start-ups inom ny teknik och sociala media så har de å sin sida återkommande svarat att de inte lägger så stor vikt vid finansiering längre utan bara börjar jobba. De menar att jakten på riskkapital tar för mycket tid och inte minst dränerar dem på energi om de möter personer som inte tror på deras idéer. De säger – börja bara arbeta, om det

är en bra idé kommer resten komma. Med all respekt för att det inte är möjligt för alla så gav det mig en tankeställare kring i vilken ordning jag själv gör saker.

#### **Några reflektioner om KOP**

Med *KOP* uppnådde vi mycket av det vi föresatt oss – vi ville samla olika professioner från framförallt verksamheter med offentliga uppdrag inom konstområdet. Vi ville lyfta samtalet, föra in forskning och internationella perspektiv och vi ville bidra till att placera publikfrågorna på en strategisk ledningsnivå. Man kan fundera över om vi valde rätt organisationsform för ett hållbart och långsiktigt arbete genom att arbeta i ett löst samhället samarbete mellan myndigheter och två regioner. Det är viktigt att komma ihåg att man försökte skapa ett ansvarstagande för konstpedagogisk utveckling från statligt håll, men det landade av olika anledningar inte i någon strukturerad verksamhet. *KOP* kom till i det tomrummet genom att vi var ett antal passionerade personer med kompetens om konst, pedagogik och publik på positioner där vi hade möjlighet att göra något som vi ansåg fattades för att driva utvecklingen framåt.

En av fördelarna med att organisera *KOP* som vi valde är att det är minimal administration och öppnar upp för flexibilitet. Jag hoppas att det gör det lättare för andra med passion och kompetens att arbeta vidare utifrån sina analyser av vad som behövs just nu.







## Tre frågor till Lena Eriksson

chef för pedagogik på Nationalmuseum i Stockholm

### **Vilka ser du som de mest aktuella frågorna inom publikarbete idag?**

Hur vi arbetar tillsammans med publiken hänger tätt ihop med hur vi ser på museer och konstinstitutioners uppdrag och funktion i samhället. Så på ett övergripande plan tänker jag att en av de mest brännande frågorna för publikarbetet idag är att aktivt lyfta och vidga samtalet om kulturens roll. Både utifrån hur samhället förändras men inte minst utifrån frågan hur människor skulle vilja att det utvecklades. Olika rörelser pågår parallellt, det finns en växande deltagarkultur med gör-det-själv-energi både i skapandet av konst men också i tolkning och presentation av kulturarv. Dagens globala mediautbyte luckrar upp gamla kunskapsmonopol där experter från universitet och museer kunde stå oemotsagda. På ett sätt minskas avståndet mellan institutionen och publiken. Samtidigt professionaliseras och kommersialiseras konst- och museivärlden och utställningar blir allt mer en del av upplevelseindustrin. I det storslagna och spektakulära finns en rörelse som ökar avståndet. Utställningarna lockar en stor publik men risken finns att de blir mer åskådare än deltagare.

Jag tror att människors vilja att se, känna och ta del av konsten är genuin men vad händer när köerna ringlar runt kvarteret? Hur skapar vi populära utställningar som samtidigt ger utrymme för reflektion?

Just nu upptas mina tankar en hel del av vilka roller som ett klassiskt konstmuseum kan spela i framtiden. Vissa frågor spetsas till när byggnader och konst tydligt bär på ett kulturellt arv och många hundra år av maktens berättelser. Samtidigt tänker jag att utmaningarna i publikarbetet i mycket är de samma för alla konstinstitutioner. Att vi måste bli bättre på att tänka igenom och formulera vår egen verksamhet – veta vad vi gör och varför:

Vilken är vår centrala uppgift? Vad ska vi visa och varför? Vilka kommer till oss och vilka kommer inte? Varför kommer de som kommer och varför kommer inte de som inte kommer? Vilka vill vi ska komma? Vad vill vi med de som kommer till oss? Vad vill de som kommer till oss med oss?

### **Vilka utmaningar ser du att organisationer och institutioner som arbetar med ett publikt uppdrag står inför framöver?**

Att konstpedagogikens roll är starkare idag på de flesta institutioner är tydligt, det finns en bra grund uppbyggd under de senaste tjugo åren. Trots det måste vi ständigt och pågående fortsätta lyfta frågor om hur vi kommunicerar, vilka berättelser vi berättar och att våga stimulera det kritiska samtalet och att låta flera röster ta plats.

Ofta finns det bra riktlinjer i målsättningar och policies, men den stora utmaningen är



att gå från ord till handling.

Inom det konstpedagogiska fältet finns kunskap och kunniga utövare som har arbetat med publikmöten i praktiken, som kan metoder och har reflekterat kring frågor om konst, kunskapssyn, människosyn och historiebruk. Jag tänker att de kunniga konstpedagogernas erfarenheter är en resurs som institutionerna mer borde ta tillvara. I den erfarenheten finns nycklar till att forma utställningar och verksamhet som möter barn och vuxnas nyfikenhet och vilja att söka, skapa och kommunicera.

**Hur kan institutioner och organisationer som arbetar publikt vara radikala och nyprövande?**

Att gå utanför det redan beprövade kräver mod och mod kräver självförtroende och trygghet inom organisationen. Det måste finnas en balansgång mellan de anställdas visioner, kunskap och passion för verksamheten och en nyfikenhet att möta och lyssna på människor från andra fält än konst- och museivärlden. Att aktivt söka oväntade möten och nya samarbeten.



Nordiska Akvarellmuseet  
Foto: Anna Berglund





Från "Vår Konst Publik" Malmö 2009, Dine and Talk  
Foto: Nicke Johansson

## Maria Carlgren

Maria Carlgren är doktorand i konst- och bildvetenskap, tjänstledig konstkonsulent på Kultur i Väst, Västra Götalandsregionen och tidigare project manager för the Communication Project i SAMP.

s.39

### The Communication Project

## Dine and Talk

Under KOPs konferenser blev också middagarna till meningsfulla samtal genom konceptet *Dine And Talk* som gav ram till personliga möten mellan konferensdeltagarna.

*Dine and Talk* är en demokratisk samtalsmodell som jag var med om att utveckla inom *The Communication Project*, som drevs mellan 2005 och 2008. Projektet var en del av det interkontinentala museinätverket SAMPs satsning på att knyta ihop kollegor från museer runt om i världen i gemensamma utvecklingsprojekt. SAMP var under 1990-talet en av de första organisationerna i den svenska museivärlden att utbilda i och implementera LFA. Det är en målstyrd projektledningsmetod, som är effektiv och användbar. SAMP genomförde ett flertal gemensamma LFA-baserade projekt men inom organisationen fanns samtidigt en upplevelse av att något saknades. Vi reste jorden runt till varandra utan att mötas - på riktigt. Visst pratade vi hela tiden med varandra men det personliga mötet hann vi aldrig riktigt med. När vi väl var lediga åt vi och oftast med dem vi kände hemifrån. *The Communication Project* föddes alltså ur behovet att utveckla former för att möta varandra, när vi ändå träffades. Vi arbetade

tillsammans på ett professionellt plan, men nu ville vi också mötas på ett personligt plan.

*Walk and Talk* var det första konceptet som togs fram inom projektet och det utgår helt enkelt från behovet av att få luft och röra på sig under konferenser. Men också ur behovet att få samtala i mindre grupper. Vi introducerade *Walk and Talk* på en av konferenserna i Sverige och jag tror det har betydelse. I Afrikanska länder, som exempel, går man förvisso jämt, om man inte har tillgång till bil, men man promenerar sällan som vi gör i Sverige. *Walk and Talk* förekommer numera i många olika former. I den form som utvecklades i SAMP går två personer på en promenad under 30–45 minuter och diskuterar en frågeställning eller ett ämne, med anknytning till konferensens tema. Samtalet förs på ett personligt plan, utifrån personliga uppfattningar. Att ges tid att lyssna på varandra och att tala om det som engagerar en på ett personligt plan, samtidigt som man får möjlighet att promenera i omgivningarna, är väldigt stimulerande.

I *Dine And Talk* ville vi ta tillvara måltiden som betydelsefull ritual och mötesplats. *Dine and Talk* utvecklade vi i Tanzania och precis som för *Walk and Talk* tror jag platsen hade betydelse för hur metoden utformades. De hierarkiska strukturerna är tydligare i Tanzania än i Sverige. En underordnad talar sällan utan att ha fått ordet av en överordnad, och stommen i *Dine and Talk* blev därför att alla får lika mycket taltid. Som en följd av det blev det viktigaste i *Dine and Talk*, ännu mer än i *Walk and Talk*, att lyssna - att ge varandra sin tid och att få tala till punkt. Det är inte alltid lätt, för alla talar ju ur sitt personliga engagemang i ämnen och frågor som intresserar alla runt bordet, man vill gärna kommentera det som sägs direkt! Men det får man inte. Man får nicka och med sina ögon visa att man möter den som talar. När alla runt bordet har talat och alla har lyssnat på varandra (fyra personer är en lämplig gruppstorlek) kan man prata fritt igen. Om man vill kan man låta en underfråga till den första frågan utgöra en utgångspunkt för det fria samtalet. De *Dine and Talk* jag deltog i under KOP – konferenserna blev till engagerande samtal, på en nivå som inget annat samtal på någon konferens jag varit på. En viktig aspekt både i *Walk and Talk* och *Dine and Talk* är att samtalen aldrig ska redovisas i storgrupp. Det som sägs stannar mellan de som förde samtalet, men kan självfallet indirekt påverka konferensens innehåll och utfall. Framförallt bidrar de personliga samtalen till att konferensen lever och verkar i flera dimensioner.

En tredje metod att mötas, *Hello and Soda*, utvecklade vi också i Tanzania. Den har emellertid aldrig riktigt fungerat de gånger vi använt den i Sverige. *Hello and Soda* skulle bli ett sätt att mötas på när man minglar, till exempel i början av en konferens. Den tydliga hierarkin i Tanzania blev en

viktig faktor även i *Hello and Soda*. Vi ville att alla skulle hälsa på varandra oavsett position. *Hello and Soda* fungerar bäst när man inte är för många, ca 20 personer, och handlar om att alla hälsar på alla i rummet, men kort. Man säger hej, sitt namn och frågar var den andra heter och jobbar med, och så svarar man det samma tillbaka. Sen går man vidare och hälsar på nästa person på samma distinkta sätt. Fördelen är att alla har tagit i hand och alla har sett varandra i ögonen vilket gör att det blir mycket lättare att återkoppla till varandra vid ett senare tillfälle. Problemet som vi aldrig lyckats stävja är att det är svårt att hålla sig så kort som till hälsningsfraserna och sedan gå vidare eftersom det föds så mycket nyfikenhet i hälsningen att man vill prata vidare direkt, men då blir det stopp i minglandet och i rörelsen i gruppen som helhet. Men där *Hello and Soda* ännu inte funnit sin form har *Dine and Talk* och *Walk and Talk* fått egna vingar!

#### Noter

1. SAMP, [www.samp.org](http://www.samp.org)
2. LFA – Logical Framework Approach.







Från "Vår Konst Publik" Malmö 2009, Dine and Talk  
Foto: Nicke Johansson

Publiken i en förändrad värld

Spegel, spegel på väggen där...



Foto: Umayya Abu-Hanna



“*Lens Young Silly*” är en Facebook-sida där unga syriska fotografer kan visa upp sina alster. Fotografigenren är inte definierad. Man kan kategorisera en del som nyheter, konst eller privata bilder och annat som roligt eller fänigt. Ordet silly (fänigt) valdes för att uppmuntra frihet att skapa i en situation präglad av krig och våld.

Vad som avgör dessa fotonas värde, beror på vilka som använder sajten. Just nu överväger en europeisk stiftelse möjligheten att tilldela “*Lens Young Silly*” ett konstpris. Den digitala världen erbjuder en kontext med sina egna producenter och sitt eget innehåll där genrer, hierarkier, skapare, konsumenter och professionella blandas. Denna nya kontext omformar våra privata och kollektiva narrativ – narrativ som vi tidigare har tagit för givna.

Holländarna tycks lida av att konstkritikerna förlorar alltmer utrymme i media. Rädslan handlar om att vi riskerar att förlora den djupgående expertkunskapen som skapar nya publikflöden inom en redan existerande konstscen. Med en ekonomisk nedgång är ett krympande konstutrymme en generell trend i Europa. Men är detta enbart negativt?

Låt oss ta en titt på vad som pågår utanför Europa. I Förenade Arabemiraten kommer *Louvre Abu Dhabi* att öppna 2015. I samma område beräknas *Guggenheim Abu Dhabi* (30 000 kvadratmeter och störst av *Guggenheim-museerna*) att öppna 2017. Båda

kommer att bli en del av ett större komplex av konst- och kulturinstitutioner ämnade att locka en internationell publik.

*Sheikha Al-Mayassa* (född 1983) från Qatar har beskrivits som “konstvärldens mäktigaste kvinna”. Hon är ordförande i *Qatar Museums Authority (QMA)* och *Doha Film Institute*. *QMA* beräknas spendera \$1 miljard per år på konst (30 gånger mer än *MoMA* spenderade på konst under sitt senaste räkenskapsår och 175 gånger mer än vad *Tate* investerade). *QMA* är inte bara verksam i sin egen geografiska och kulturella sfär, myndigheten har till exempel även sponsrat *Damien Hirsts* utställning på *Tate Modern* i London. De gamla postkoloniala kulturerna upplever en ny kulturfas. Det är inte bara de rika som investerar i konst och nya museikoncept, Palestinska museet håller på att öppnas medan du läser detta. Med en befolkning där ungefär 60 % är under 18 år, utgör arabvärlden ett kulturellt utrymme för nya möjligheter och en ny publik.

Behovet och hungern för nya insikter och aha-upplevelser inom konstvärlden försvinner inte – tvärtom. Museitraditionen startade i Västeuropa, så vår professionella erfarenhet är värdefull. Den digitala världen erbjuder ytterligare möjligheter att bli hörd. Så vad är problemet?

**Henry Ford:**

“If I’d asked my customers what they wanted, they’d have said: a faster horse.”



(“Om jag hade frågat mina kunder vad de ville ha, hade de svarat: en snabbare häst.”)

Den franska tidskriften *Liberation* fyllde 40 år förra året och bad *Frankrikes institut för demografiska studier (INED)* att förutspå hur världen skulle se ut 40 år senare. Det visar sig att 40 år är ett kort tidsperspektiv för demografiska beräkningar, så resultaten borde vara rätt exakta. Det huvudsakliga resultatet var att år 2053 kommer västvärlden att konkurrera hårt om välutbildade immigranter för att kunna överleva vid sidan av Kina och Indien.

Om 40 år, när min dotter fyller 47, är Nigeria den sjätte största världsmakten, medan Japan är på stark tillbakagång. Efter att ha absorberat 100 miljoner nya immigranter, hamnar USA efter Nigeria med 400 miljoner invånare. För att kunna konkurrera med USA, Kanada och Australien, har den Europeiska Unionen (som nu inkluderar Turkiet, Marocko och Algeriet) 700 miljoner invånare och är därmed större än USA. Radikala nya tider väntar oss.

Med dessa radikala demografiska omvälvningar, förändras vår uppfattning om vilka “vi” är som nationer och västliga kulturer. Det “vi” som vi har varit vana vid – med vår gemensamma historia och gemensamma narrativ som vi fortfarande tar för givna – kommer inte längre att existera.

För tre år sedan flyttade jag från Helsingfors, en av de minst mångkulturella städerna i västvärlden, till Amsterdam, världens mest mångkulturella stad (Antwerpen är nummer två och New York nummer tre). Med ursprung i Palestina och med en adopterad dotter från Sydafrika, är vår familj inte särskilt ovanlig i den här staden. Min dotter har ofta deltagit i konstaktiviteter och besökt museer med sin skola sedan hon var 4 år gammal. Jag hade aldrig trott att jag skulle be skolan

att dra ner på antalet kulturbesök, men det gjorde jag. Jag gjorde detta av två skäl: Det första var att barnen som föds idag bombarderas av digitala budskap, och det mesta är någon form av kulturella budskap. Det barn i kulturstäder saknar, är tid och rum att ta till sig alla dessa intryck, och ta reda på hur de personligen tänker och känner om saker. Det andra skälet är att om man följer vår nuvarande västerländska kultur- och konstvärld på nära håll, skapar man en illusion av att vara kulturellt bildad och involverad, när man i själva verket kulturellt kidnappar barn och tvingar in dem i en begränsad värld. Följaktligen är världen kultur – “konst och mening” i den kulturella västvärlden, men nyheter och “meningslösa krig och lidande” på andra håll. Detta ger en skev bild av både världen och konsten. Med de demografiska förändringar som pågår, är denna dikotomi farligare än någonsin.

Konstscenen i Amsterdam är mer mångfaldig än på många andra håll, men när vår familj på två besökte *Kazimir Malevitj*-utställningen på *Stedelijk Museum* stirrade folk på oss. Min dotter var den enda svarta personen där. Folk stirrade kort men definitivt, och sedan log de vänligt. Leendet var ett accepterande vänligt leende. Jag hörde ingen tala arabiska heller. Även om man inte kan döma utifrån ett fåtal besök, så vet vi – så kallade *people of color* – hur vår verklighet ser ut.

En familj som vår är ofta målgruppen för utställningar som satsar på att vara specifikt “mångkulturella” (eller som “firar olikheter”). I Amsterdam är 50,5 % av invånarna av utländsk härkomst, så vår familj är mer typisk för Amsterdam än de vita museibesökarna som tittade på oss med acceptans. Efter utställningen funderade vår familj på vad vi ska göra med den skrumprande vita minoriteten. Den typiska familjen i Amsterdam är inte den publik man förväntar sig att se på museer eller intellektuella utställningar.

Jag följer förändringarna i den arabiska kulturvärlden på nära håll. Dessa är av en magnitud som bara har förekommit i Europa under perioder som exempelvis den franska revolutionen. Kulturens och samhällets sammanbrott ledde till en renässans för tankar, kultur och konst. Jag följer konstnärer från Bagdad och Soweto, inte för att jag behöver känna solidaritet, utan för att deras konst är full av liv, högaktuell, avantgardistisk och för mig mycket relevant. Det är svårt att följa den nyskapande konsten i kulturer som befinner sig i en övergångsperiod, men den är otroligt levande, rörande och tankeväckande – konst par excellence. *Malevitj* är i ett västerländskt sammanhang ett enormt fenomen med ett stort narrativ, medan för oss är utställningen bara en detalj i ett större sammanhang, den kan vara upplyftande men en upplyftande detalj. *Malevitj* är intressant när en utställning kan vara del av och belysa saker i ett större sammanhang.

När min sowetisk-palestinska dotter kom hem från skolan med ett skolfoto taget i "traditionella holländska kläder", var jag tvungen att springa in i sovrummet och skratta. Min lilla svarta dotter satt och såg allvarig ut i en vit holländsk hatt, en enorm broderad bondklänning med förkläde, träskor och ett fång tulpaner. Hon var helt enkelt på en skolresa och firade och styrkte sitt holländska arv. I dagens värld och demografi, har träskor och bondförkläden, precis som andra traditionella nationalsymboler, förflyttats från arv till historia. De ser lika konstiga och klumpiga ut som en riddarrustning.

Inom den närmast framtiden kommer var tredje person på jorden att vara från Afrika. Det betyder inte att det kommer att vara vår publik, men om vi missar att ta till oss denna förändring, så missar vi en verklig förståelse för världen omkring oss.

Och på tal om arv, vilket är vårt västerländska arv?

Museer, som vi är vana vid att se dem, har blivit en del av det västerländska arvet, med en europeisk historia, tradition och identitet. Några av de bästa kallas "nationalmuseer", de symboliserar inte bara en nationell identitet, de är även ofta statligt finansierade och reglerade. Även om våra museer visar post-modernistisk konst, så är själva idén bakom våra museer, deras narrativ och deras funktion snarare modernistisk.

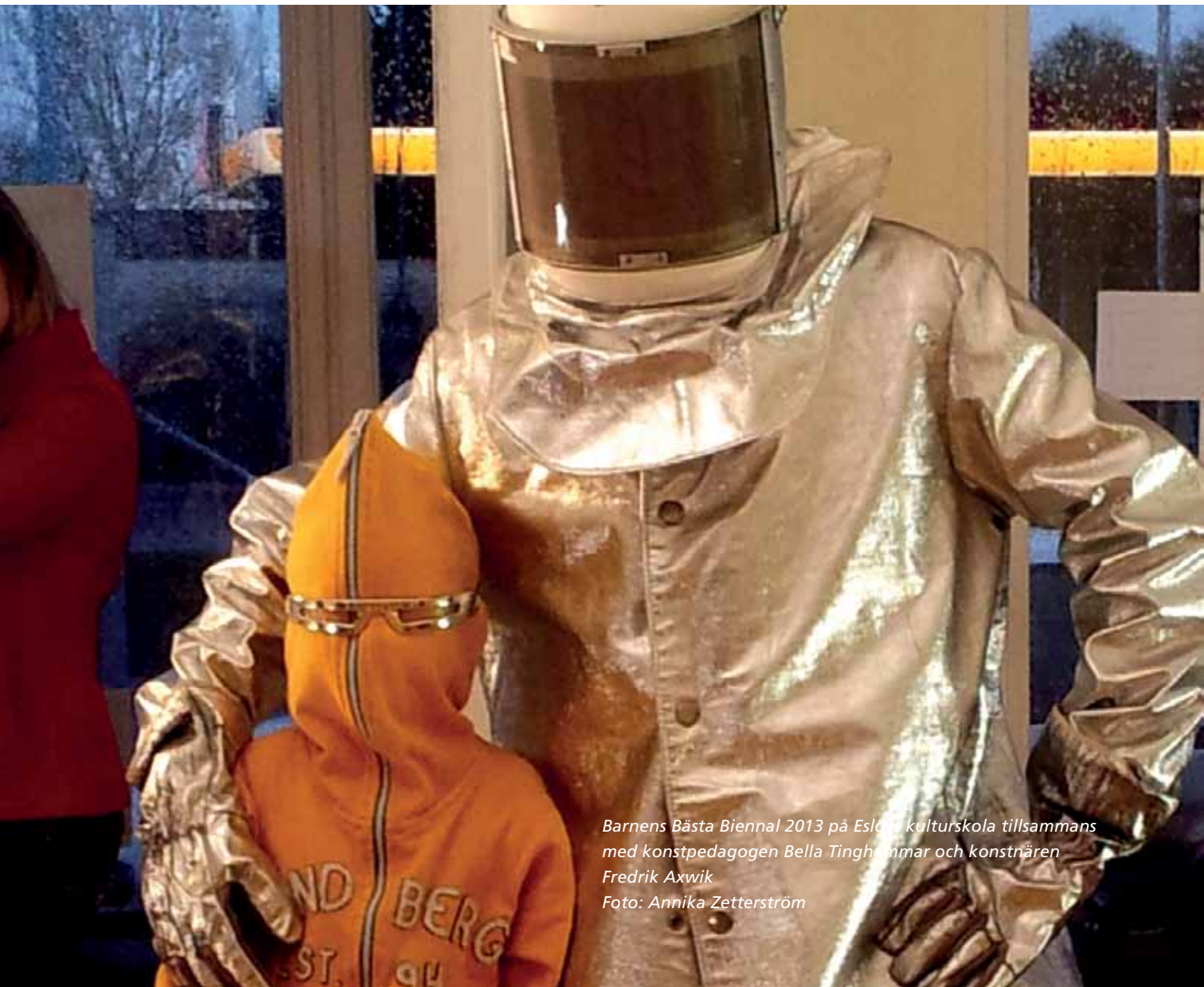
I dagens globala värld är frågan inte så enkel som den var för 100 år sedan, med de koloniserande och de koloniserade, eller under det kalla kriget eller ens för 10 år sedan. De som har makten, pengarna, en ung befolkning eller andra resurser har förändrat konceptet "de som har och de som inte har" till en mängd nya realiteter. Maktskiftet har rubbat vår position som "de främsta experterna inom konstvärlden".

Vi står helt klart inför en skiljeväg. Den gamla kartan med de välbekanta byarna och vägarna leder oss till en förstelnad plats. Det är inte något negativt att välja att vara en del av ett kulturarv – inte alls. Men vi måste göra våra val med öppna ögon och sinnen. Om vi väljer att vara öppna och vara en plats där världen och nya idéer och estetik kan mötas, ser kanske den nya kartan komplicerad och krävande ut, men ingenting är omöjligt. Så frågan är inte: "Gör *Stedilijk* och andra museer ett utmärkt arbete?" Frågan är: "Är vårt arbete relevant för vår publik i en förändrad värld?"

*Umayya Abu-Hanna*  
Kulturförmedlare och skribent  
Amsterdam 2013

Avslut

## Vägen till KOP – en liten resa



*Barnens Bästa Biennial 2013 på Eslövs kulturskola tillsammans  
med konstpedagogen Bella Tinghennmar och konstnären  
Fredrik Axwik  
Foto: Annika Zetterström*

Mina vägar till KOP började med mitt intresse för konstnärens roll i det pedagogiska rummet. Redan under min utbildning på *Konsthögskolan* i Malmö började jag problematisera konstnärsrollen utifrån relationen mellan konst - konstnär - publik. I detta arbete utgick jag från att konstnären har en viktig roll i mötet mellan konst och publik och att mötet med konstnären, inte bara konstverket, kan vara en viktig aspekt i en konstnärlig arbetsprocess.

Mitt intresse för frågor om konstnärsrollen i samhället, ledde till utmaningar där jag använde min kompetens som konstnär för att verka i andra professionella fält.

Det var bland annat på grund av dessa erfarenheter och perspektiv som jag inbjöds att delta i Kulturrådets Konstpedagogiskt seminarium vilket jag gjorde med föreläsningen "*Konstnären i det pedagogiska rummet*" [1].

2002-2004 ingick jag i ett pilotprojekt om konstnärlig forskning, *KonstLab*, på *Konsthögskolan Valand, Göteborgs universitet*. Där fördjupade jag mig ytterligare i frågan om konstnärsrollen i samhället, något jag menade blir allt viktigare för framtidens konstnärer att i allt större grad problematisera [2].

Vintern 2006 anställdes jag som konstkonsulent på Kultur Skåne, Region Skånes kulturförvaltning. Beslutet att kulturförvaltningen skulle anställa en konstkonsulent hade föregåtts av ett unikt samarbete mellan Kultur Skåne, Malmö stad och konstorganisa-

tioner i regionen genom den regionala Handlingsplan för bildkonst. Med grundhållningen att "*[3] genom en optimistisk, demokratisk och offensiv syn på konsten se till att så många människor som möjligt får tillgång till och kontakt med den*" fanns huvuduppgifter formulerade som tillsammans med tio strategiska utvecklingsområden var utgångspunkten för regionens nya satsningar på bildkonstområdet.

Handlingsplanen hade tydligt fokus på barn och unga, att särskilt stödja det konstpedagogiska arbetet i regionen, att samverka med andra regioner och att stödja satsningar för barns och ungas kontakt med bildkonst och konstnärer.

I samband med att jag påbörjade mitt uppdrag på Kultur Skåne hade också idéerna kring ett nationellt konstpedagogiskt nätverk tagit fart. KOP blev därmed ett givet sammanhang för kulturförvaltningen att verka i och nätverket möjliggjorde konkret samverkan dels med Västra Götalandsregionen/Kultur i Väst, dels de fyra statliga institutionerna [4] i nätverket. Att arbeta tillsammans med KOP blev ett viktigt sätt att konkretisera regionens Handlingsplan för bildkonst och det regionala kulturpolitiska uppdraget.

Samarbetet med KOP blev en del av Kultur Skånes strategiska publikarbete på bildkonstområdet.

Ett nytt kulturpolitiskt uppdrag [5] och en permanentning av regionen innebar kulturpolitiska utmaningar och administra-

tiva förändringar för Kultur Skåne. Genom kultursamverkansmodellen och kofferten inryms numera även statliga medel i regional kulturutveckling och regionala kulturplaner skrivs fram i samverkan med regionens kommuner och i samråd med dess kulturliv. I förändringarna av kulturförvaltningens uppdrag fortsatte *KOP* alltså att utgöra ett naturligt sammanhang för kulturförvaltningen att verka i.

För Kultur Skåne är mötet mellan konsten och publiken, medborgaren, centralt. De kulturpolitiska målen [6] är att verka för att Skåne har ett rikt konst- och kulturliv av hög kvalitet med både bredd och spets och att alla ska ha möjlighet att ta del av Skånes kulturliv och kulturupplevelser. Den kulturpolitiska visionen framhåller dessutom att konstnären och det konstnärliga uttryckets frihet ska värnas och stödjas också när det utmanar och provocerar rådande normer, vilket är en förutsättning för en dynamisk utveckling av hela kultursektorn. Att konsten är till för alla är för Kultur Skåne en självklarhet, men det betyder inte att alla vill möta konst, är intresserade av konst eller att all konst kan mötas och uppskattas av all sorts publik, men möjligheten ska finnas för alla.

*KOP* har varit en plats för faktisk samverkan och har utgjort en "arbetsvardag" mellan de aktörer som ingått i nätverket. Nätverket har haft högt i tak för olika åsikter och har inneburit kompetensutveckling för alla inblandade inte minst genom generös inblick i varandras uppdrag och verksamheter. Nätverket har varit en plats för samtal där idéer stötts och blötts och genererat konkreta gemensamma insatser. *KOP* har på så sätt varit stimulerande och inspirerande både för de som deltagit i workshops och konferenser men också för de som ingått i nätverket och verksamheterna de representerat. *KOP* har inspirerat till förändring och utveckling.

Med detta bokslut avslutas nuvarande *KOP*, andra forum och nätverk kommer att fortsätta driva frågor om konsten och publiken. I Skåne är *Barnens Bästa Biennial* [7] och det regionala nätverket för konstpedagogik två offensiva [8] och spännande exempel.

*Kamilla Rydahl*

Utvecklare bild och form

Kultur Skåne, Region Skåne

#### Noter

[1] Kulturrådet, Konstpedagogiskt seminarium, Konsthögskolan i Malmö, mars 2003.

[2] Fördjupningsarbetet inom KonstLab ledde förutom workshops, samarbeten och konstverk (ex på Göteborgs konstmuseum och Röda sten, Göteborg) också fram till artikeln "När konsten möter verkligheten" i Valör 2003, Konstvetenskapliga studier, Konstvetenskapliga Institutionen vid Uppsala universitet. I artikeln hade jag ambitionen att visa på utmaningar och problem som kan uppstå i mötet mellan konstnären och t ex konstpedagogen utifrån min tes om en framtida konstnärsroll i medveten tvärprofessionell samverkan.

[3] Handlingsplan för bildkonst, 10 strategiska områden för förbättring, sid 32.

[4] Nationalmuseum, Riksställningar, Statens Konstråd, Moderna Museet.

[5] Kultursamverkansmodellen, 2011.

[6] Regional kulturplan för Skåne 2013-2015.

[7] *Barnens Bästa Biennial* är Sveriges första barn- och ungdomsfestival för samtidskonst. Moderna Museet Malmö är initial projektägare och projektet drivs med stöd av Kulturrådet och Region Skåne.

[8] Ett informellt konstpedagogiskt nätverk bildades i Skåne 1998 och utgörs i dagsläget av Wanås konst, Malmö konstmuseum, Ystads konstmuseum, Kristianstads konsthall, Malmö konsthall, Lunds konsthall, Dunkers kulturhus, Skissernas Museum och Moderna Museet Malmö.



*Betraktare av Duane Michals i utställningen "Berättelser"  
Barnens Bästa Biennal 2013, Moderna Museet Malmö  
Foto: Moderna Museet Malmö*



In English by Ingrid Wallenberg

## All texts

### Foreword

by *The KOP – team 2013-2014*

*KOP*, the Network for Art and Audience Issues was created because issues concerning the visual arts' engagement with the audience, essential to all activities in the network, were not prominent enough, and there was no joint forum for developing competences, exchange and inspiration within this field. Compared to only a few years ago, issues concerning children's and young people's opportunities to access and engage with the visual arts, development of competences, research and audience development strategy, are now raised at several fora and platforms, providing a good basis for further development. Issues that *KOP* initially was rather alone in raising are becoming more prominent and are given more attention and what *KOP* attempted to highlight has gathered momentum, continuously informing different contexts and expressions. Furthermore, network members - through changing commissions and working practices - have partly been able to add and develop contributions more specifically in their respective core activities.

As a result, the question of *KOP's* role has become more urgent - do we still need it?

It is now time to move forward and this account reveals what *KOP*, the Network for Art and Audience Issues has achieved over the years, but it also passes on some topical issues and challenges – they are still both many and complex. Perhaps these challenges will encourage other networks, institutions and organisations to step in.

This account gives examples of challenges in the meeting between the visual arts and wider society, between art and the audience and the potential outcome of developing an audience strategy as well as describing possible areas of research. It looks back at why and from what the network was created, reports informed by members' personal recollections and perspectives. Thus, we offer a characteristic reflection of *KOP's* conferences and workshops; dynamically composed public events, embracing different opinions, experiences, fields of knowledge, methods and visions but with the common denominator and conviction that engaging with art is important, and crucial for art, the individual and a democratic society.

What does the future hold?

We hope you will enjoy this presentation [the starting point of something new?] of *KOP*, the Network for Art and Audience Issues!

### Gallery education and Contemporary Art

by *Kajsa Ravin*

*Administrator, Art & Gallery education, Swedish Arts Council (2000-2005)*

*The Swedish Arts Council* [Statens kulturråd] spent the first half of 2000 developing, co-ordinating and highlighting existing gallery education competencies at museums and art galleries around Sweden. An important part of this work was to develop proficiency and create opportunities for visual arts educators, gain resources and recognition for their profession.

*The Arts Council* developed and strengthened contacts between public art institutions, universities and educational establishments, between regional arts consultants, local and regional museums and galleries, as well as independent practitioners. During this period, gallery education at art galleries and museums was an activity characterised by a high level of

experimentation and exploration, yet academically rooted, reflecting the role of arts institutions in society. During 2002 - 2003, *the Arts Council* organised an 'gallery education Seminar' where around twenty visual arts educators from all over Sweden had the opportunity of continuing professional development. The purpose of the seminar was also to inspire universities and schools of art to develop research and educational programmes in the gallery education discipline.

When, in 2005, *the Arts Council* concluded their project, a symbolic transfer of responsibilities for development of gallery education took place to *the Public Art Agency, Moderna Museet, the National Museum and the Swedish Exhibition Agency*. It is this constellation that gave birth to the *KOP* network.

## KOP – Network for Art and Audiences

by *The KOP – network*

Konstpedagogiskt seminarium (The gallery education Seminar) raised the expectations on the attending art institutions' engagement with their audiences. Debates and lectures covered themes such as art, target groups, issues around learning methods and society's influence. Attention was turned not least towards international models and lasting contacts were established between participants and Great Britain in particular.

When *Kulturrådet* [1] ceased the coordination of gallery educators there was a great risk these issues

would again be put on the backburner, hence the founding of *KOP*.

The network was initiated by a few individuals who remained committed and who in their professional capacities at art institutions and regional bodies were able to pursue this work further. Since 2005, *KOP* has tried, in different ways, to highlight, communicate and raise issues about art and audiences from an investigative and audience strategic viewpoint. The network has also strived to move these issues up the ladder and into strategic decisions.

*KOP* has primarily worked in and with the Nordic countries while always tuned in to the international scene. The network has brought together a cross section of professions in order to exchange experiences and knowledge about audience development. *KOP* has thus created fora for communication/PR, marketing, research and education as well as for curators, educators, keepers, directors and others, whose work and commissions are particularly concerned with how audiences engage with the visual arts. The *KOP* conferences, seminars and workshops, organized since 2008, have therefore served as annual intersectoral and interdisciplinary branch meetings.

*KOP* comprised four national bodies, *Moderna Museet, Nationalmuseum, Riksställningar* [2] and *Statens konstråd* [3] as well as the two largest Swedish regions: Västra Götaland via *Kultur i Väst* [4] and Region Skåne via *Kultur Skåne* [4]. These public institutions and regional authorities have annually

allocated funds in their budgets to the network. Thanks to its structure, *KOP* enabled unique cooperation between national and regional art and cultural policy objectives, engaging proactively with local activities through the strong interface *KOP* established with for example local galleries, organisations and networks involved with *KOP* activities.

*KOP's* particular focus on the neighbouring countries led to actual cooperation with for example *Norsk Publikumsutvikling* [5] through the conference *Arts and Audiences* in Bergen, Norway 2011, the workshop *Konst och publik? Visual Art and Audience Engagement* in Copenhagen 2012 and an article in the Finnish paper *Kultur Österbotten* about working in networks. The characteristic of *KOP* conferences is however that they have all included international examples in a wider context both in terms of invited participants and the audiences.

When *KOP* started, Västra Götaland and Region Skåne were trial regions and activities pursued effectively with the network received public funding from *Kulturrådet* [1]. Now, these regions are permanently established and included, like all counties and regions in Sweden (except Stockholm), in the Collaborative Cultural Model and central government funding for art and culture fall within its framework. Another consequence of the Collaborative Cultural Model is that regional cultural policy is developed in collaboration with local authorities and in consultation with cultural organisations. This process allows national, regional as

well as local cultural policy objectives and priorities to come together in a more specific way than before. The regional cultural policy provides an opportunity to increase the visibility more than previously of regional contributions to the visual arts' engagement with citizens and the target group 'children and young people'. Children and young people is generally a prioritised target group, however differing regional conditions and cultural policy ideas distinguish contributions.

*Riksställningar, Moderna Museet, Nationalmuseum and Statens konstråd* are all public institutions with specific, national missions, detailed in their respective authority's government directive. What these authorities generally have in common is that they all have missions concerned with people's engagement with the visual arts through for example exhibitions, public art, cooperation, professional and artistic development. They are also charged with respecting conditions for artistic creativity and deepening the understanding of access, diversity and young people's engagement with art, which has informed their as well as the regions' contributions to KOP. The seminars and workshops produced by KOP are documented and can be downloaded from the institutions' and the regions' home-pages.

## Gallery education and the Struggle for a Better World by Helene Illeris

Helene Illeris is PhD and Professor of Art Education at the University of Agder and the Telemark University College in Norway.

Her research interests include art education in schools and galleries with a special focus on visual culture, contemporary art forms, aesthetic learning processes, social inclusion, and sustainability.

### Background: Between Neo-liberalism and Participatory Art

Since I began researching contemporary art and education in 1996 I have noticed two opposite trends in Scandinavia: whilst contemporary art has become ever more extrovert and socially engaged, teaching in schools has gradually become more focused on instructing students in pre-defined competencies. The latter trend can be seen as a consequence of neo-liberal dominance in the political management, which has meant that public institutions, including schools and museums, have been forced to increase the focus on measurable results.

Even though the clearing away of old dogma and privileges in favour of visible measurability has had positive effects, it has also, I believe, changed some of our traditional notions of what it means 'to be human'. Whereas we used to have a more interdependent understanding of ourselves as being caught in a 'trammels' web of traditions and societal structures, in late modernity we have seen an individualisation of

the responsibility for 'creating our own identity' and achieving personal results. In the wake of the 2000's 'designer capitalism', this trend is now largely about acting through a controlled and aestheticized personal profiling in a variety of arenas (*Jagodzinsky 2010*). The personal emancipation, which both teachers and artists had hoped would be a consequence of the critical reflection of the seventies, became instead in the neo-liberal interpretation an individualized sense of compulsion – the compulsion to constantly perform in the areas of innovation and market-friendly readiness.

In this situation, art has again begun to see itself as an experimental space for alternative ways of life. Thus, some contemporary artists have chosen to use the independent status of art to try to create new types of communities in opposition to the market logic. 'Relational aesthetics', 'interventionist art', 'participatory art' and the latest, 'the educational turn', are all terms seeking to encapsulate how a number of artists work with activities and projects that many people would probably rather understand as social work, teaching and/or political activism. In several cases, artists, often in cooperation with sub-cultural movements, have established parallel institutions: 'universities', 'firms', 'farms', indeed whole 'mini-communities', which challenge the establishment by showing ethically decent ways of doing things independently of optimisation of time, efficiency and yield (see e.g. *Bishop 2012*).

### The Role of gallery education

As far as I can see, gallery education is situated somewhere in between the neo-liberal results orientation of the institutions, and the socially critical experimenting of contemporary art. Much inspired by British and American theory of museum education, Scandinavian gallery education since the '90's has embraced a constructivist concept of learning. This has led to a much needed focus on the visitors as active participants in the offerings of the museum. Along with New Museology, the idea of 'the constructivist museum' (Hein 1994) has stimulated self-reflection on the role of the museum in a modern society. As it happened in schools, gallery education has been caught up in a learning rhetoric, which seemingly supports a neo-liberal market philosophy, because participants are perceived as consumers/users, who have their need for learning fulfilled as a measurable product (Biesta 2006). Following this supposition, what the participants learn about, e.g. which artworks or exhibitions are chosen, is not as important as facilitating the creation of meaning within the individual learner, preferably so that she or he will become a future 'user' of the gallery. By absorbing this train of thought, we have, perhaps without realization, paved the way for a perception of gallery education as individual learning optimisation rather than challenging experiences involving artworks.

Yet, some gallery educators have also experimented with developing genuinely alternative and critical forums. Inspired by the most radical British theory in museum education

(e.g. *Golding 2009*), and possibly also by parallel thinking in contemporary art, they have created educational projects, which have made it possible for participants to challenge existing views of art and key social issues such as gender, ethnicity, environment and distribution policy etc. Here I refer to the work of setting up and promoting exhibitions on socially critical themes but also to radically experimental educational strategies, e.g. outreach-projects based on socially relevant topics in a sensuous, embodied, 'artistic' way.

### **Social Criticism and Change**

In a previous study (Illeris 2011) I tried to map different trends in contemporary Scandinavian gallery education. I found four 'didactic conceptions': aesthetic experience, learning and cognition, curriculum and 'Bildung', social criticism and change. I divided these conceptions into a predominantly individual orientation - the first two trends - and a mainly collaborative orientation - the last two trends. Furthermore, I was interested in whether these conceptions look at learning as recognition of prior knowledge or if they look at learning as transformative, that is oriented towards changing individual approaches or social structures.

The above model shows that only the conception social criticism and change is both collaborative orientated and transformative, which leads me to believe it has the biggest potential for developing a gallery education, which stands in clear opposition to individually oriented and system-keeping neo-liberal trends in education.

### **Ethics, Aesthetics and Politics**

If you are a gallery educator, who wants to work with the conception social criticism and change, I think you must carefully reflect on the basic elements of the educational meeting to avoid stereotypical social criticism, which tends to be irrelevant for the participants, and this can be done in several ways. In this short article I have chosen to outline possible considerations within three 'classic' areas of ethics, aesthetics and politics.

*Ethics:* Inspired by the educator *Gert J.J. Biesta* (2006), who in turn was inspired by the philosopher *Emmanuel Levinas*, we can consider ethics as the desire for a respectful meeting with the other as The Other. This means that we do not want to make the other the same as ourselves, or for that matter 'understand' her, but rather see what the relationship brings. Such an ethical approach requires the educator to assume the role of teacher while maintaining an openness towards all participants in the encounter, not only the students, but also the artworks, the surroundings, etc. One of the places where you find examples of how to put such basic ethics into practise is the new book *Dialogue-based Teaching*, based on *Olga Dysthe's* concept of the polyphonic classroom (*Dysthe et. al. 2013*).

*Aesthetics:* Aesthetics is not just about art, but also about experiencing and creating through the senses. The French philosopher *Jaques Rancière* (2004) sees aesthetics as a question of the 'distribution of the sensible' by

which he means that the role of art is to create alternative ways of sensuous perceiving of the world. One could, for instance, imagine that a contemporary work of art provides participants with a possibility of perceiving 'togetherness' in different ways than we traditionally imagine. One could also imagine a gallery education that experimented by choosing artworks as well as methods that challenge conventional sensory modes. A small example of such education is found in the article *Samtidskunst, sanseoplevelser og situationel kompetence* (Contemporary Art, Sensory Experiences and Situational Competence) about an educational project at *Arken Museum of Modern Art* (Illeris and Sattrup 2011).

*Politics*: To Rancière the 'distribution of the sensible' is by definition a political act, because it challenges our fixation with existing ways of interacting with the world. A political act, on the other hand, is transformative and experimenting. I would add that the role of the artist, and not least the gallery educator, is to give a direction to political actions.

One can be socially critical in many different ways, but right now, as I have stressed in this article, we are in a situation when it is very important to work with alternatives to the neo-liberal focus on growth and individualisation. I would therefore entreat you, as a gallery educator, to accept the challenge from contemporary art and reflect on how you could use visual and sensuous ways to work, directly or indirectly, with urgent issues such as sustainability, social justice and de-individualisation. Good examples of such a pedagogy can, for instance, be found in *Viv Golding's* book *Learning at the Museum Frontiers* (2009), where she uses museum education to work against racism and social injustice.

**Final Word**

It may sound both naive and old-fashioned wanting to fight for a better world through gallery education, but as I have tried to show here, it is both necessary, exciting, and in line with the latest contemporary art!

**Bibliography**

Biesta, G. J. J. (2006): *Beyond Learning. Democratic Education for a Human Future*, London: Paradigm Publishers

Bishop, C. (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso

Dysthe, O., Bernhardt, N. & Esbjørn, L. (2013). *Dialogue-based teaching. The art museum as a learning space*. Copenhagen: Skoletjenesten.

Golding, V. (2009): *Learning at the Museum Frontiers. Identity, Race and Power*. Farnham: Ashgate

Hein, G. (1994): *The constructivist museum*. In Hooper-Greenhill, E. (Ed.): *The Educational Role of the Museum*, 2<sup>nd</sup> Edition. London: Routledge

Illeris, H. (2011): *Employability or empowerment? Learning in art galleries from a critical curriculum-theoretical perspective*. LInE *Lifelong Learning in Europe* 2011(2), 82-95

Illeris, H. & Sattrup, L. (2011): *Samtidskunst, sanseoplevelser og situationel kompetence*. *Unge Pædagoger*, 1/2011, 31-38

Jagodzinsky, j. (2010): *Visual Art and Education in an Era of Designer Capitalism. Deconstructing the Oral Eye*. New York: Palgrave Macmillan

Rancière, J. (2004): *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London: Continuum

Learning and cognition	Aesthetic experience	Individual orientation
Curriculum and 'Bildung'	Social criticism and change	Collaborative orientation
Learning as understanding	Learning as transformation	

## Art for Whom?

by Inger Höjer Aspemyr

Curator Learning Public Art Agency Sweden.

Why are learning and communication important aspects of the art experience? More people are tempted to visit museums and galleries but what is the nature of the engagement with art? The KOP network was motivated by an urge to put the spotlight on an area we felt had been at the bottom of the agenda for too long. We wanted the art world to discuss strategies and professionalization of the sector rather than individual tools and methods.

In the middle of the 70s, I graduated from *Konstfack* [1] as an art teacher. Teaching was then linked to the aspiration of creating new conditions for a new kind of individual, to be demonstrated at school. At the time, strong influences within education prescribed more freedom and within psychology the relief of the individual's traumas from an early age. We might consider the spirit of the age naïve, or alternatively ask ourselves what the naïve agreements look like today?

However, school was not for me. Instead, I found employment during a long period working in outreach or directly with young people, for example as youth centre director and with outreach services in Tensta. The social field theory would also form the basis of my future vocation.

In the 1990s I founded *Järva Konstskola* in Tensta together with a

colleague. We knew many creative youngsters who did not get the opportunity to develop their lives in different ways. The obstacles to apply for example to art schools in Stockholm were insurmountably high. We actively recruited students locally and others applied from around the country. The best teachers, the best material, and a predominantly fast pace lay the foundation. The founding principle was that students should find their own means of expression and a larger number a place in higher education, thus influencing cultural activities. Today they do, all around the world.

Later, as curator at *Tensta konsthall*, there was no excuse for not aiming high. *Tensta konsthall* founders were the colleagues at *Järva Konstskola*. The objective was to make the art gallery one of the most important internationally and the most important one for people of Tensta. Our big challenge was to get all the schools and all the pupils to come and enjoy especially internationally known video art, working with it in different ways. Many artists exhibited at *Tensta konsthall* had never before been shown in Sweden and the schools did attend. The children made the keenest analyses of the films; they will never believe that art is not for them.

*The Swedish Arts Council's* seminar series [2002 – 03] meant that gallery education was given structure and theoretical underpinning promoting the profession. I was both a participant and a lecturer in the series.

[1] *University College of Arts, Crafts and Design*

When *Statens konstråd* [2] sought to employ an art educator a gallery educator I had two temporary special contracts at the Arts Council: arranging the final seminar for the project *Konstpedagogiskt seminarium* (gallery education Seminar) and conducting an investigation into how art institutions deal with cultural diversity. Gallery education at *Statens konstråd* interested me primarily because it was new territory, previously there had been no structured work with audiences. I wanted to add my experience, for better or worse, of suburban life to the work of a government agency. Finding and creating new ways of engaging the audience with art take on a new urgency in public spaces. Art of high quality remains the foundation of educational activities. Engaging with individuals in places like Karesuando, Säffle, Vällingby and Lysekil demonstrated the universality of the Tensta experiences. Suburban living conditions are no longer the reserve of big cities.

At *Statens konstråd*, the awareness of the significance of the audience and civic aspects has changed the procedures governing art projects. The debate around for example contemporary art firmly establishes art at the different receiving authorities more structurally than before. Who the 'receiver' is and art's role must obviously be discussed when assessing a project's quality. Art now inhabits the most public environments and the venue determines which groups to focus on in a particular project. Young people's view of public space and art is particularly inter-



esting to examine. What art in a public space might be is *Statens konstråd's* most challenging and urgent question for the future. The possibility of producing art for public spaces other than government buildings opens the door to temporary projects and different kinds of audience engagement.

For me, the *KOP* network provided a forum where niggling questions were replied to by clever and interesting lecturers and via discussions with colleagues. The network members were a sounding board and a source of strength and our work proves that knowledge and passion get results. Art institutions can no longer ignore the question of audience engagement.

From a citizen's point of view, being a mere spectator is not enough. Visitors demand more from art institutions such as access to information, events, opportunities to take part in debates, insight into procedures. This movement has only begun and requires a professional response. Other networks focussing on art and audience engagement exist around the country. Most important of all is to relate issues directly to the art audience and specific situations. Only then do issues become truly relevant. The hub should be a national institution, working closely with the regional networks, or a region whose network is allocated a national commission. Or a few taking the matter into their own hands, like *KOP* did.

## Museum and gallery education as a Welfare Service by Katja Lindqvist

*Katja Lindqvist is associate professor at the Department of Service Management and Service Studies, Lund University. Her research interests include artists as entrepreneurs, and management and governance of arts enterprises. At Stockholm and Linnaeus Universities and developed a Masters programme - Culture and Creativity Management - at Campus Helsingborg, Lund University.*

**Museum and gallery education from a Service Management Perspective** Management and governance of museums and cultural institutions has been my main research interest over a number of years. I have in particular been interested in the conditions for good or better management of the arts and culture. Management is based on internal and external resources used to specific ends. A traditional management perspective will primarily focus on how resources within the organisation are used, but according to a resource-based perspective organisations also depend on resources brought in from outside (*Hillman et al. 2009*). The resources of an organisation include competences, internal structure, revenue and technology. How well an art institution is able to provide services depends on the quality of their resources and their management. Service Management is an area particularly devoted to for profit service production, an economic environment that differs

significantly from that of public art institutions. From a Service Management perspective, museum and gallery education is a typical example of a publicly subsidised welfare service. Characteristics of welfare services are that prices do not reflect production costs; that they are not offered on a private market; and that users individually tend to have weak voices as regards needs and desires. From this perspective, the public cultural sector resembles the health and education sectors where a number of sources of revenue feed into sets of objectives and quantitative performance measures. A resource-based perspective on the activities of cultural institutions must take this complexity of finances into account.

Political priorities determine more and more what can be realized through the public purse, as tax revenues, the basis for public services, are limited. One consequence is a constant assessment of cultural investments against other sectors. The 1996 Budget Act moreover stipulates that political priorities must be made within the defined spending framework of a specific year and cannot be exceeded. This in turn means that our elected politicians demand value for money. We have not gone as far as countries like Great Britain in our performance measurement fervour, but even museum and gallery educators today need to report regularly on performance and productivity. While performance can be defined as achievement in relation to specific objectives, productivity is

the relationship between the use of resources and performance. Public grants generally include expectations of improved productivity over time. Improved productivity in public activities rarely follows for-profit models developed in service management literature. In the cultural sector it may be difficult rationalising processes without influencing the qualitative result. Generally speaking, cultural organisations today tend to orient resources front stage rather than back stage (Grayson and Schulman 2000) and the strengthening of museum and gallery education is a clear example of this. As reorientation of activities at museums and galleries, this follows the political demand on art institutions to attract wider audiences in a global world where information is available in everyone's pocket. Art encounters can take place anywhere today, just as, in principle, gallery education. It has been emphasized that our information intensive society has in no way diminished the need for education defined as a dynamic relationship between free inquiry or process and certain models or objectives (Gustavsson 2007). On the contrary, the need for individuals able to independently assess and process information and knowledge, thereby understanding and acting on themselves and their situation, seems as great as ever. Cultural institutions thus have an important societal role to play as arenas for education and individual development beyond, but in collaboration with, formal learning environments such as schools. The

education sector, cultural institutions included, has a strong democratic foundation in Sweden. This is not the case in all countries. If the purpose of providing public art previously was to educate the uneducated, today its purpose is less hierarchically formulated; Bildung however remains one of its core components. Interestingly, new forms of expression of contemporary art can facilitate educational activities, as many inexperienced art consumers find older art difficult to approach.

#### **Museum and gallery education Development – Experiences from Skåne**

In recent years, the field of museum and gallery education has grown in Sweden, a welcome development. In Skåne, gallery education has largely been developed and expanded by art institutions themselves within the framework of activity grants from local authorities or other sources. During the last decade, Region Skåne (the regional government) has supported some gallery education activity at museums (defined as organisations with collections), in recent years focusing specifically on development of new forms of education with a potentially better reach than previous educational practices. Support of museum and gallery education in Skåne has partly been complicated because it is delivered by local, regional, national as well as private establishments, where different principals may have different demands and priorities for the activities. Educational activities aimed at audiences not prioritised by principals may find it difficult to get resources, even though demanded.

In other words, schools may not be able to access education to the extent they would like. One reason for this is the cost of a school visit for schools. Costs for transportation may be a bigger issue than entrance fees. It might also be a question of time for cultural experiences. What is positive in Skåne is that the educational level amongst instructors at museums and galleries is very high. All museum and gallery education staff have postgraduate qualifications, frequently including both humanities or fine arts and education. One of my experiences from the field of museum and gallery education in Skåne is that professional independence is important for development (Lindqvist 2012). A challenge is that in general there are few educators per institution. Most galleries and museums have one or two art instructors. This means that professional exchange of knowledge and experience, locally, nationally and internationally, is crucial for generating new ideas in daily activities. My experience from Skåne indicates the importance of professional networks not becoming too closely interwoven with formal public structures, as the profession itself should be driving development in the field. Educational activities are considered more and more important today at public and publicly supported art institutions and the management's support is crucial for this positive development to continue. Educational aspects are allowed to permeate the development of new exhibitions at an increasing amount of art institutions. At the

same time, most of the responsibility for professional development rests with the education staff themselves. The closer links between museum and gallery education and research, which for instance Region Skåne would like to see, is in reality difficult to bring about due to minimal operational margins. Research takes time and it is unreasonable that only art institutions be held responsible for securing research connections. Individual museums or galleries may find it difficult requesting or finding relevant research. Research has been carried out in Sweden on museum and gallery education and esthetical learning processes but currently it is on a very small scale. Yet, public or sectoral bodies can stimulate demand for relevant educational knowledge, such as learning within and beyond school and their mutual relationship. Education at the larger museums and galleries in Skåne has expanded; at the same time, regional forms of support have fluctuated in the last decade. This fact highlight the difficulty in relying solely on political visions to secure more effective museum and gallery education. In order to engage with pupils in particular, art institutions need to be updated on developments in the formal education system, especially curricula. The recent evaluation of Skapande skola (a national scheme for aesthetic learning processes in schools) (*Myndigheten för kulturanalys 2013*) indicates that the long-term effect of art on learning processes of school children in general, and on learning in relation to the curriculum specifically, depends

on long-term political and educational commitment and development of clear criteria for the use of artistic forms of expression and esthetical learning processes for different kinds of learning. Otherwise, engaging with artistic expression risks being disconnected from formal educational objectives. That is not to say politicians or others have to legitimise museum and gallery education as promoting learning linked to the curriculum; learning within other areas, such as Bildung and cultural citizenship, can be an end in itself.

#### **Research on Museum and gallery education – Challenges and Today's Situation**

There are many areas where research would contribute to the knowledge of museum and gallery education in Sweden and its development. My intention here is not to list the most urgent issues, but to bring up some which I believe complement those the KOP network has already described in its publications (*KOP 2012*). What has been examined so far are the contents and methods of museum and gallery education, different attitudes to learning, and relationships between participants in learning processes linked to museum and gallery education. The attitude of gallery education staff vis-à-vis the art displayed or discussed has also been examined. (1) Further issues that deserve closer investigation concern the democratic context of museum and gallery education, i.e. what are the views of politicians on the role of museum and gallery education in society, and their priorities. What has not been examined at all from an academic

point of view is how museum and gallery education is organised and governed, finances for these kinds of services, and the consequences of these factors for their quality and delivery. A general issue in the cultural sector is that prices do not correspond to real costs of delivery. In this respect, museum and gallery education operates like other welfare services. For welfare services, issues of access and values are important, as are issues of productivity and effectiveness. The concrete practice of museum and gallery education is closely intertwined with political priorities and views on the role of arts and culture in society. Key research topics relating to museum and gallery education include:

#### **The Productivity and Measurability of Museum and gallery education**

There is demand from politicians to establish a clear connection between investments in arts and culture and visible improvement in the achievements of school children or the number of business start-ups etc. But education and Bildung may produce effects more complex than those accounted for simply by direct causal or correlational relationships. Bildung and non-formal education relate to that which is of benefit to individuals as citizens. This may be contrasted to theoretical knowledge (episteme), which often ties in with the school curriculum and examination as ways of measuring the change in knowledge of an individual. Society needs both types of learning and gallery education should promote both. The recent evaluation of the first five years

of Skapande skola indicates the difficulty of evaluating cultural projects linked to a school unless they are clearly tied in with the curriculum and thus integrated into the school's activities (*Myndigheten för kulturanalys 2013*).

### **Democracy and the Long Term Development of Museum and gallery education**

Professionals at art institutions are vital for long-term strategic development of museum and gallery education and provision. While our representative democracy ensures accountability of governance processes and goals, political priorities may be short-sighted from the point of view of museums and galleries. Election periods affect the horizon of political priorities, which in turn frame and condition operations at individual art institutions.

### **Education as Profession**

Museum and gallery education has historically had both high and low status. Education often constitutes part of the work of a connoisseur, and the status of education as activity is linked to the position of the connoisseur. Historically, art connoisseurs have conveyed information about works of art to small groups with a great interest in and knowledge of art. When teaching about art at art institutions was expanded to groups without previous knowledge or interest, the criteria according to which professionalism is defined among educational staff changed, and will probably change according to new educational challenges.

### **Linking Education to Research**

Politicians would like the link to research in areas connected to the activities of art institutions to be obvious. However, this is often easier said than done with few resources available for educational activities and human resources. Why are, as *Helene Illeris* (2011) notes, the links between museum and gallery education practice and research so much closer in Anglo-Saxon countries than in the Nordic countries?

#### **Notes**

1: In my report about museum and gallery education in Skåne (Lindqvist 2012), available online, there is a Scandinavian bibliography.

#### **Bibliography**

Grayson, Kent and David Shulman (2000) Impression management in services marketing. I: Teresa Swartz and Dawn Iacobucci (red.) Handbook of Services Marketing and Management, 51-67. Thousand Oaks, London and New Delhi: Sage.

Gustavsson, Bernt (red.) (2007) Bildningens förvandlingar. Göteborg: Daidalos.

Hillman, Amy, Michael Withers and Brian Collins (2009) Resource Dependence Theory: A Review. *Journal of Management*, 35(6), 1404-1427.

Illeris, Helene (2011) Employability or empowerment? Learning in art galleries from a critical curriculum-theoretical perspective. *Lifelong Learning in Europe*, 16(2), 82-95.

KOP (2012) Konst & publik? Visual Art and Audience Engagement. Konferensrapport, KOP – nätverket för konst och publikfrågor. Available at [HYPERLINK "http://www.skane.se/Public/Kultur/Konst/KOP-publikation\\_2012\\_webb.pdf"](http://www.skane.se/Public/Kultur/Konst/KOP-publikation_2012_webb.pdf) [http://www.skane.se/Public/Kultur/Konst/KOP-publikation\\_2012\\_webb.pdf](http://www.skane.se/Public/Kultur/Konst/KOP-publikation_2012_webb.pdf)

Lindqvist, Katja (2012) Konstpedagogik och konstförmedling vid större skånska konstinstitutioner. Underlag för utveckling av regionala kulturpedagogiska uppdrag i Skåne. Malmö: Kultur Skåne. Available at [HYPERLINK "http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=](http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=3631352)

[downloadFile&recordId=3631351&fileId=3631352"](http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=3631351&fileId=3631352) <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=3631351&fileId=3631352>

Myndigheten för kulturanalys (2013) Skapande skola. En första utvärdering. Rapport 2013:4. Stockholm: Myndigheten för kulturanalys. Available at [HYPERLINK "http://www.kulturanalys.se/wp-content/uploads/2013/12/Skapande-skola-En-första-utvärdering.pdf"](http://www.kulturanalys.se/wp-content/uploads/2013/12/Skapande-skola-En-första-utvärdering.pdf) <http://www.kulturanalys.se/wp-content/uploads/2013/12/Skapande-skola-En-första-utvärdering.pdf>

### **Gallery education - A Constant Evolution**

*by Veronica Hejdelind*

*Director of Education, Architecture and design center, Stockholm*

When at the beginning of the 90s I began my career in the world of art museums, there were, just as now, no or very few permanent positions for fresh graduate art historians. The only route into the profession was part time contracts. My first employment in the sector was as a 'part-timer' in children's activities at *Bror Hjorths Hus* in Uppsala. The educational activities of art institutions were then run, with few exceptions, by at most two part time employees who, with great commitment and low salaries, supervised a core group of even less paid part timers. Together we received school groups and families in the morning and at weekends when other employees had their coffee break or were off work. We were called guides, art teachers, museum educators or 'explainers'. Only Lund University offered a course in gallery education . In short, the professional identity was at best vague, and there were very few opportunities for professional development. National semi-

nars and conferences on the theme of gallery education were virtually non-existent. The status of gallery education within organisations was relatively low, reflected for example in the opportunities of Gallery Educators to take part in management decisions about the development of activities and budget allocations.

In 2005 I got my first permanent position as educational curator at *Nationalmuseum*. A few years later I was involved in starting *KOP*. Gallery education was then changing. Taking its cue from perhaps Great Britain in particular, Swedish cultural policy increased the relevance of museum education by demanding that public museums develop audience strategies focussing on children, the young and inexperienced visitors. Free entry was introduced and the role and social function of museums were on the political agenda.

For me personally, *KOP* was a way of promoting and strengthening gallery education at *Nationalmuseum* as well as nationally. I requested and got the opportunity and resources to run an external development project on gallery education. This had never been done before and I could not have done it alone. Together, we at *KOP* specified our common needs of research, international knowledge acquisition, dialogue, debate and networking within our discipline. In spite of full diaries and heavy workloads, those of us running *KOP* gave each other courage, strength and stamina to raise issues on a regional and national level, beyond the limitations of our respective organisations.

*KOP* may not have revolutionised gallery education or fundamentally changed attitudes to the profession within the organisations we represented but we demonstrated to others and ourselves our ability to produce three conferences with great ambitions and a positive outcome. We learnt a lot and hopefully, so did the participants.

Today, the opportunity to study gallery education exists at many universities and institutions around the country. The now well-established programmes on curatorial studies offer one compulsory module on education and learning. A degree of research is taking place in the field, nationally as well as internationally. I believe many art institutions have today realised the need to involve their education experts early in the production of exhibitions. Educational material in the form of teaching resources, audio guides, online resources, interaction and dialogue are almost standard at larger institutions. The audience's expectation of experience and learning is increasing, generating an increased demand for material, the production of which requires gallery educational competence and experience. In other words, this field is gradually evolving.

However, there remains of course much to do and achieve inside organisations as well as relating to overarching structure. The inability of art institutions to attract a diverse audience, the need to develop educational methods and tools, the status of gallery education and the opportunity of professionals to influence the development of activities at

their organisation, professional identity and professionalization to name but a few.

*KOP* is no more but the intention and drive within the sector is very much alive in varying forms; formally in organisations such as *FUIISM* and *ICOM* and informally via social media and communication. I look forward to continued participation, be it by contributing in other ways.

### Magasin 3 <3 Stockholm School of Economics *Interview by Anna Lönnquist*

Curator Ystad Art Museum.

During spring 2013, *Stockholm School of Economics* and *Magasin 3* started a collaboration. A series of nine key video artworks from *Magasin 3's* collection is shown at the school. Daily, from 8.00 to 17.00, students and the public can enjoy the films in the school's Atrium. In parallel with the video art show, talks and seminars are arranged based on the films shown. "*Why Art at Stockholm School of Economics*" began the series, followed in January 2014 by "*Global Trade in the Postcolonial Period*". At the heart of this joint initiative is a desire to embrace and convey the singular spirit of experimentation and the novel ways of seeing that the selected films represent.

At a time when fine arts subjects are no longer compulsory at school, reports propose reductions in the grants to humanities students and financial crises succeed each other, the importance of humanities for



economic life is becoming a contentious issue. The collaboration between *the School of Economics* and *Magasin 3* stands out in this debate as a thought provoking contribution about the possibilities of art and challenges ahead.

*Lars Strannegård*, deputy vice-chancellor at *the School of Economics*, and *David Neuman*, director of *Magasin 3*, discuss the origin, opportunities and challenges of the collaboration.

#### **How did the collaboration between Magasin 3 and the School of Economics start?**

*Lars Strannegård* believes that the *School of Economics* and its students would benefit from enjoying more contextual knowledge and would like the school to broaden its education, since as an academic institution it supplies scientific knowledge. He is interested in the art world's way of communicating and generating information, which could suggest new approaches in business studies.

At *Magasin 3*, soon a 30-year-old initiative, this collaboration is, according to *David Neuman*, a very timely reflection of their work. He emphasizes that internationally, in the rest of Europe and the U.S., the awareness of wider perspectives that *Lars Strannegård* considers essential for students at the school, is part of what is seen of the university around the world. The video installation is shown at a venue in *the School of Economics* accessible to students, staff as well as international visitors and the public. The collaboration is also about opening up the School as an educational establishment, daring

hopefully others to enter.

*Magasin 3* has a programme of events at other venues than the building in Frihamnen in Stockholm, and *the School of Economics* is part of their exhibition programme. *Lars Strannegård* underlines the importance of *the School of Economics* collaborating with professionals within the field of art, its display and Gallery education.

**Can you describe the objectives of the collaboration? Based upon your own perspective, what would you like to achieve?** *Lars Strannegård* explains that for its part, *the School of Economics* wishes to create a more knowledge intensive environment and he sees art and artistic expression as means of imparting knowledge. As a *School of Economics* student you can now, thanks to this collaboration, enjoy traditional academic studies in the form of lectures but also experience a different kind of learning when introduced to the video installation. He hopes the art displayed will be thought provoking, opening up debates and inquiries of a different kind, thus contributing to increased knowledge about the nature of society. He mentions the seminars organised in connection with the artworks as a means of highlighting relevant themes and issues.

*David Neuman* stresses furthermore that *the Stockholm School of Economics* is one of Europe's leading universities, educating future leaders, and introducing them to current art developments may promote a greater openness and understanding for what goes on in other disciplines.

The development of ideas and expressions in art and culture is often years ahead, declares *Neuman*, and that is why students would benefit from the stimulus of the art world. This should help them realise that innovation demands an understanding of history as well as an ability to relate to today's world. The art displays are linked to challenging seminars, highlighting its role as above and beyond the decorative, demonstrating that art can be just as inciting as good polemic writing, adds *David Neuman*. In this collaboration *Magasin 3* comes to the audience at *the School of Economics* but the students are also offered free entry to *Magasin 3* with their student IDs.

#### **How did you at Magasin 3 select the art works from your collection for the display at the School of Economics?**

*David Neuman* says that when the decision was made and the time frame set, this issue was discussed with a group of curators at *Magasin 3*. The reason they opted for video art is because the moving image was considered suitable for an environment conditioned by security aspects and technological challenges.

*Nina Øverli*, curator at *Magasin 3*, is responsible for the installation, and the selected works were all created by female video artists, from the mid 1990s to today. The videos question established formulas and conventions and the choice of female artists could be viewed as a conscious statement at a traditionally male institution such as *the School of Economics*. The works were also intended to provide a visual outlook on global issues relating to conflicts in the

Middle East, colonial tendencies and many other subjects.

*Lars Strannegård* welcomes these approaches and finds the feminist strategy interesting since the top positions within trade and industry are still largely occupied by men and many of the students at *the School of Economics* will eventually hold similar positions.

### **What have been the reactions at the School of Economics?**

*Lars Strannegård* explains there have been many reactions and generally very positive ones. But there has also been scepticism. *Lars Strannegård* and *David Neuman* were both a little surprised at the reactions to the screening of the work *“Standing on a Watermelon in the Dead Sea”*, (2005), by the Jerusalem born artist *Sigalit Landau*. In the video, a nude woman is trying to balance, standing on a watermelon in the Dead Sea. The work was considered inappropriate and produced debates between students, student bodies and staff at *the School of Economics*, in which *Magasin 3* also took part.

One thing they have learned is the importance of information and how to introduce change. Because as soon as art leaves its normal environment there is a demand for clarity and handling of the information. In this respect, *the School of Economics* is no different from other kinds of public buildings and potential issues related to art displayed in public spaces. On this occasion, it has been a question of presenting information in the best way in order to create a meaningful art display. Students at *the School of Economics* are not all

regularly exposed to contemporary art, they do however relate to moving images, an advantage during the screening of the video art.

### **How might new approaches at the School of Economics impact on art?**

*David Neuman* replies that at *Magasin 3*, where the curatorial approach means working with communication and facilitating access and appreciation of contemporary art, there also needs to be an understanding of their audience, which kind of audience to attract, and how to deal with changes. He claims they have learned a great deal from this kind of collaboration, that for example what may seem run-of-the-mill at an art institution can, in a different environment, be deemed provocative. How do you make the viewer in the School of Economics’ atrium stay those few extra seconds, not immediately dismissing what he sees? *Neuman* finds it interesting to hear the students’ reactions, then trying to work out how to create different conditions for the students’ encounter with the art. It is very much about information, informing in advance, participation in seminars about the art, talking to people, demonstrating references to other phenomena in society.

When it comes to further development of the collaboration, one thought is to engage artists to work directly with students at *the School of Economics* and this, believes *Neuman*, will promote an openness to change. There are endless possibilities in this collaboration, adds *Neuman*.

### **The collaboration between the School of Economics and Magasin 3 appears to incorporate quite a few issues about society and its future challenges, linking the economy and growth to culture, education and research. How do you view this association?**

The whole basis for the collaboration between *the School of Economics* and *Magasin 3* is, according to *Lars Strannegård*, about art and humanities and – in a broad sense - social sciences being essential to those wishing to become competent decision makers of the future. He maintains that the most important skill of future decision makers is to show sound judgement and that exposure to artistic expressions produces opportunities for debate and conversation around different sorts of issues. The initiative is a way of introducing an arts and humanities approach within the existing economics education at the School.

*David Neuman* thinks few companies would be very successful, regardless of industry, if they were unable to relate to cultural life and popular culture. He believes our society could be much better, enabling us to understand connections in a totally different way by taking ideas and inspiration from art and an intellectual avant-garde, thereby also creating better company directors.

**And finally, what future challenges face these institutions: Stockholm School of Economics as one of Europe’s leading business schools and Magasin 3 as one of Sweden’s leading contemporary art institutions?** For *Lars Strannegård*, the big challenge is how *the School of Econom-*

ics should educate its students, and prepare them for the world they face, when we do not really know what it looks like. Issues, such as how to find education models for these conditions and create opportunities enabling future leaders to make competent and exemplary decisions, decisions that lead to a better world, are, according to *Strannegård*, a very big challenge. Art could be an important tool here, and as a harbinger of what the future might hold art may give us an indication of what will be important in the future.

*David Neuman* and *Magasin 3* for their part emphasize the challenges of trying to communicate and convey the incredible power, joy and knowledge, which according to him exist in a picture and generally around culture. He thinks the strength of the visual arts is the interdisciplinary aspect, which makes exhibitions of varying types possible, like the current one for example, at *the School of Economics*. *Neuman* stresses the strength of small phenomena, just the same as that of large ones with large numbers of people. Small phenomena may actually have a large impact on change in society. This is what *Magasin 3* wants to communicate through their activities and through particular associations with an educational institution such as *the School of Economics*.

*Magasin 3* in Frihamnen in Stockholm is one of Sweden's leading contemporary art institutions.

*David Neuman* is founder and director of *Magasin 3*. The institution was created in 1987 and is run by *Proven-*

*tus AB* and its chairman *Robert Weil*. *Neuman* is also affiliated professor at Stockholm University.

*Stockholm School of Economics* is one of the leading business schools in Europe.

*Lars Strannegård* is deputy vice-chancellor and professor at Stockholm School of Economics *Strannegård* is a board member of *the Swedish Arts Council* and co-founder of *Röda Sten Konsthall* in Gothenburg.

## Conversation with John Peter Nilsson

Director Moderna Museet Malmö.

### Which are in your view the most topical issues within audience development today?

Being able to offer visitors excellence while at the same time lowering the threshold for the uninitiated. This is a paradox, demanding an active dialogue with visitors. Not primarily a dialogue leading to understanding, but a dialogue encouraging "misunderstanding". Understanding often means silence, confirmation of stereotypes, whereas misunderstanding is inevitably risky. But if we can agree on a common venue [museum, theatre, daily newspaper etc.] where you are allowed to ask "what do you mean?" without being heckled, misunderstandings may provoke new ways of thinking and lead to new conclusions. The role of the artist and the institution is therefore double. On the one hand, the artist should be able to express his vision without compromise, on the other the institution should endeavour to

become a venue where conflicting opinions are exchanged.

### Which are in your view the future challenges facing organisations and institutions working with public commissions?

Global media is bringing people and cultures closer together. It is worth asking why people should bother at all to visit an art institution? You can find everything on the Internet, look up more details and information about the artwork than available at the venue. But the mass media suffusion could be said to simulate reality, alienating people from it – you are alone when meeting the other and the unknown. Art institutions should therefore take note of the paradox that for example more live football on TV increases the number of spectators at stadiums. At a public gallery however, you use your own eyes and experience art together with others.

### How can institutions and organisations working in the public domain be radical and experimental?

Dare to be elitist and popular simultaneously and trust the visitor to know the difference.

### Barnens Bästa Biennial

During half-term 2013 "*Barnens Bästa Biennial*" was organised for the first time, a regional art festival for young people concentrating on the art experience. The festival theme was "Stories". In connection with *Barnens Bästa Biennial*, *Moderna Museet Malmö* held an exhibition of works from different periods, all based on the festival theme.

The pilot projects around *Barnens Bästa Biennal 2013*, project managed by *Moderna Museet Malmö*, cannot be described as anything but a success. Apart from our own exhibition, there were twenty-five other exhibitions between 26th October and 3rd November all around [the county of] Skåne on the theme of "Stories". A thematic exhibition at *the Moderna Museet Malmö* displayed works by *Lisa Jeannin, Rolf Schuurmans, Henri Matisse, Albrecht Dürer, Johan Thurfjell* and *Duane Michals*.

The selection, display and educational approach were geared towards young visitors as well as adults. In an innovative way, *Greta Burman*, curator of Education at *Moderna Museet Malmö* and *Ylva Hillström*, curator of Education at *Moderna Museet*, succeeded in creating an exhibition, which not only kindled the imagination of children but also felt important to older visitors. The exhibition was so interesting and received a lot of feedback from visitors, so we extended it until 12th January 2014.

## Conversation with Louise Anderson

Cultural policy expert at SALAR (Swedish Association of Local Authorities and Regions)

### **Which are in your view the most topical issues within audience development today?**

One issue which I believe will be of great significance for those working within the field of art and culture is how an advanced amateur culture, a lack of distinction between art producers and art consumers, as well as the 'do it yourself' and

'do it together' movements are transforming the arena of those working professionally with culture. We need to understand how a growing number of knowledgeable but amateur art producers impact on the professional engagement, artists, those working at art institutions etc. I can see this potentially having a bearing on everything from issues of copyright and 'who does what' to the issue of access to public funding. It would be surprising if it did not also affect how public institutions formulate their activities in order to go forward.

Many have the resources to actively participate and be art producers themselves but at the same time we note that the gap between rich and poor is increasing – so from a fairness perspective, public institutions also need to ask themselves even more than before what they offer, to whom and on what conditions.

I also see a need for us to develop our strategies for what constitutes the art work - and perhaps develop new concepts for what we today call the art audience or the exhibition visitor.

### **Which are in your view the future challenges facing organisations and institutions working on public commissions?**

Today, there is great interest at many art institutions in audience engagement and many professions wish to interact directly with the audience. In many ways this is very positive, not least because there is also great public interest in processes around art and art production, which in itself justifies an engagement with multiple professions. A

mainstreaming of audience issues can therefore be seen.

One of the intentions of *KOP* was to increase awareness of audience issues within the organisational hierarchy and create a wider professional interest. It is however not such a good idea if in a spirit of 'everybody can engage an audience' we discard existing experience and knowledge within gallery education or if institutions do not keep themselves updated and actively engage with for instance research on learning or the creation of meaning.

Gallery educators were in the middle of an in-depth study, many working ambitiously on an increasingly strategic agenda, when mainstreamed audience development arrived. It is regrettable if the increased interest in audience engagement causes gallery education to step back or giving these competences decreased influence over audience strategies. Both individual institutions and national authorities have to make conscious decisions here on how to create opportunities and strengthen development of this discipline. My current work makes me aware of another challenge, which is how art institutions working on public commissions negotiate the demographic and economical development in different parts of the country. What role can art and cultural activities play locally in order to meet changing demographical and urbanization-related conditions? How do we create opportunities for art and cultural activities if the local community struggles to maintain essential services of any kind?

### **How can institutions and organisations working in the public domain be radical and experimental?**

I wish more art institutions stopped worrying about being the coolest in the eyes of other art establishments. Perhaps they should consider their loyalties – why they are pursuing their activity, what role peer recognition plays in how creativity, vision and radicalism are promoted or inhibited. I think it can promote radicalism and experimentation to take inspiration from such knowledge concerning your own momentum.

In my view, to have strong support for your activity from many different members of society (not just financially) functions as a good platform for those wanting to work experimentally for a longer period. Unless of course your situation is such that you do not need the support of others to carry out your objectives. Having listened to several different people behind new technology and social media start-ups, they, for their part, reiterated that they no longer put too much emphasis on funding but just start working. Chasing venture capital is too time-consuming in their view and not least energy draining when you meet people who do not believe in your ideas. They say – just start working, if it is a good idea the rest will follow. Taking into account this is not possible for everyone, it gave me food for thought on the order of my own priorities.

### **A Few Reflections on KOP**

With *KOP* we achieved many goals – we wanted to gather together different professions, especially

those working on public commissions within the art world. We wanted to elevate the conversation, bring in research and international perspectives and help to put audience issues on a strategic management level.

We might reflect on whether we chose the right organizational structure for a sustainable and long-term exercise by working in a loosely held together collaboration between authorities and two regions. It is important to remember there was a government effort to take responsibility for the development of gallery education although, for different reasons, it did not lead to any structured activity. *KOP* was established in that void because we were a number of passionate individuals with competence in art, education and audience, in positions where we could do something that in our view was lacking in order to push things forward. One of the advantages of organising *KOP* the way we chose is that it acquires minimal administration and enables flexibility. I hope this makes it easier for others, with passion and competence, to take this further based on their assessment of what is needed now.

### **Conversation with Lena Eriksson**

Newly appointed Director of Education at Nationalmuseum, Stockholm

### **Which are in your view the most topical issues within audience development today?**

How we work with the audience is closely linked to our view on the

mission and role of museums and art institutions in society. I believe that underlying everything is one of the most burning issues for audience development today i.e. to actively promote and widen the dialogue about the role of culture. Based on how society changes and most notably on the question of how people would like it to evolve. Different parallel movements exist, there is a growing culture of participation with a do-it-yourself-energy in creating art as well as in interpreting and presenting cultural heritage. Today's global media exchanges break up old knowledge monopolies with once unchallenged museum and university experts. On one hand, the distance between the public and institutions is decreasing. At the same time, the art and museum world is professionalized and commercialised and exhibitions are more and more becoming part of the 'experience' industry. With the grand and spectacular there is a tendency that increases distances. Exhibitions attract large audiences but there is a risk they become spectators rather than participants. I think people's desire to see, feel and enjoy art is genuine but what happens when the queues continue around the block? How do we create popular exhibitions that simultaneously provide space for contemplation and critical dialogue?

I am currently reflecting a lot on the future roles of a traditional art museum. Certain issues become crucial when buildings and art form an integral part of our cultural heritage, for centuries telling the story of those in power. I believe nevertheless that the challenges in audience development are largely the same for all art



institutions. We have to get better at thinking through and explaining our own activities – know what we do and why.

What is our core mission? What do we display and why? Who visits museums and who doesn't? Those who visit, why do they? And those who don't, why don't they? Which visitors do we want? What is our aim with those who come? What do those who visit want from us?

#### **Which are in your view the future challenges face organisations and institutions working with public commissions?**

At most institutions, the role of education and learning is undoubtedly stronger today, a good foundation has been laid during the last twenty years. In spite of this we need to constantly and continuously highlight issues, such as how we communicate, what stories we tell; and dare to stimulate critical dialogue and provide space for many voices. Policies and objectives frequently contain good guidelines but the big challenge is to put them into action.

There exists in the gallery educational sector knowledge and skilled practitioners with practical experience in audience engagement, who know methods and have considered issues surrounding art, attitude to knowledge and humanity, and use of history. These skilled Gallery Educators' experiences are in my view a resource that institutions should utilize better. This experience holds keys to the creation of exhibitions and activities that engage with adults' and children's curiosity and desire to explore, create

and communicate.

#### **How can institutions and organisations working in the public domain be radical and experimental?**

To go beyond the tried and tested demands courage and courage demands confidence and security within the organisation. You have to balance the employees' visions, knowledge and passion for the activities with a curiosity to listen and engage with people from other backgrounds than the art and museum world. To actively pursue unexpected meetings and new collaborations.

#### **Mirror mirror on the wall** *by Umayya Abu-Hanna*

Cultural broker and writer, Amsterdam.

"*Lens Young Silly*" is a Facebook page where young Syrian photographers place their work. The genre of the photography is not defined. You could categorize some as news, art, private and some as joyful or silly. The name 'silly' was chosen in order to allow freedom of creation in a setting of war and violence.

The judges of the value of these photos, depends on the followers of the site. Currently a European foundation is contemplating the possibility of awarding "*Lens Young Silly*" an art prize.

The digital world offers a context with its own producers and content, mixing up genre, hierarchies, makers, consumers and professionals. This new context reshapes our private and collective narratives, narratives we had taken for granted.

The Dutch seem to be in pain about the loss of space which art critics currently receive in the media. The fear is that we are missing the professional in depth knowledge which helps new audience to flow in an already existing art scene. With the financial recession, the shrinking art space is becoming a general trend in Europe. But is this purely a sad outcome?

Let's take a look at a few things happening outside Europe. In the United Arab Emirates, *the Louvre Abu Dhabi* will be opening next year in 2015. In the same area *the Guggenheim Abu Dhabi* (a 30,000-square-metre, and largest of *the Guggenheim museums*) is expected to open in 2017. Both will be part of a larger complex of arts and cultural institutions meant to appeal to international audiences.

*Qatari Sheikha Al-Mayassa* (born 1983) has been described as "the art world's most powerful woman". She chairs *the Qatar Museums Authority (QMA)* and *the Doha Film Institute*. *The QMA* is estimated to spend \$1 billion per year on art (30 times what *MoMA* spent on artwork in its last financial year and 175 times what *Tate* invested). *The QMA* does not only work in its geographical and cultural sphere, among other things it sponsored *Damien Hirst* retrospective at *Tate*. The old post-colonized cultures are experiencing a new cultural phase. Not only the rich are investing in art and new concepts of museums, *the Palestinian Museum* is being opened while we read this text. With a population where roughly 60% are under 18years old, the Arab world culturally forms a space of possibilities and audiences.

The need and hunger for new understandings and 'aha!' experiences in the art world, are not disappearing, just the opposite. Museum tradition started in Western Europe and so our professional experience is of value. The digital world offers wider possibilities of being heard. So what's the catch?

*Henry Ford:*

"If I'd asked my customers what they wanted, they'd have said: a faster horse."

The French magazine *'Liberation'* turned 40 years old last year and asked the *French National Institute of Demography (INED)* to predict the world in 40 years to come. It seems that 40 years is a short span of time for demographical calculations so the results should be near accurate. The main outcome is that in 2053 western cultures will fiercely compete for educated immigrants, in order to survive along China and India.

In 40 years, when my daughter turns 47, Nigeria will be the sixth world power and Japan a shriveling culture. After absorbing 100 million new immigrants, the USA ranks after Nigeria with 400 million inhabitants. In order to compete with the USA, Canada and Australia, the European Union (which includes now Turkey, Morocco and Algeria) has 700 million inhabitants and is thus bigger than the USA. We are expecting radical new times.

With the radical demographic changes, the sense of 'we' as nations

and western cultures, changes. The 'we' we knew, common history and common narrative we still take for granted- will be gone.

Three years ago I moved from Helsinki, which is one of the least multicultural western cities- to Amsterdam, the most diverse city in the world (Antwerp comes second and New York ranks third). Being of Palestinian origin with an adopted daughter of South African origin, our family is not odd in this city. My daughter has been attending art happenings and visiting museums, with her school intensely, since she was 4 years old. I never imagined I would be sending a message asking the school to restrict cultural visits, but I did. I did this for two reasons: the first was that children born today are bombarded with digital input, and most of it is a sort of cultural input. What the children lack in cultural cities is time and space to digest, and find out how they personally think and feel about things. The second reason is that if you follow the current western cultural and art world intensely, you give an illusion of being culturally educated and involved, when in fact you are culturally kidnapping children and confining them in a limited world. Thus the world is culture, 'art and meaning' in the cultural west; and news and 'meaningless war and pain' elsewhere. This gives a distorted picture both of the world and art. With the demographic changes going on, this dichotomy is more dangerous than ever.

The art scene in Amsterdam is more diverse than in many other places, yet when our family of two visited the *Kazimir Malevitch* exhibition at

the *Stedelijk Museum*, we got stared at. My daughter was the only black person around. People stared briefly but clearly, then gently smiled. The smile was an approving happy smile. I did not hear Arabic spoken either. Though we cannot judge from a few visits, we -the so called 'people of color'- do know what our reality looks like.

A family like us is targeted and seen in exhibitions which are meant to be specifically 'diverse' (or 'celebrating difference'). In Amsterdam 50.5% of the inhabitants are of foreign origin, so our family is more of the typical Amsterdamer than the white museum visitors who looked at us with acceptance. After the exhibition our family was pondering what to do with the shriveling white minority. The typical family in Amsterdam, is not the museum audience you expect or see at highbrow exhibitions.

I closely follow the changes in the Arab cultural world. They are of a magnitude known in Europe only during periods such as the French revolution. The breakdown of cultures and societies brought about a renaissance of thought, culture and art. I follow Baghdadi and Sowetan artists, not because I need to feel solidarity, but because they are exuberant, most contemporary, Avant-garde and to me, relevant art. It is difficult to follow cutting edge art in cultures in transition, but it is breathtakingly alive, touching and provoking, art par excellence. Malevitch in a western context is a huge phenomenon with a big narrative, while to us, the exhibition is a detail in a bigger context, it can be joyful

but then a joyful detail. Malevitch is interesting when the exhibition can be part of and shine light on things in the bigger context.

When my Soweitan-Palestinian daughter came back from school with a school photo taken in ‘traditional Dutch clothes’, I had to run behind the bedroom door to giggle. In a wavy white Dutch hat my little black daughter sat, looking serious in a huge farmer’s embroidered dress and apron, wooden clogs and tulips in her lap. She was simply in a school trip photo celebrating and strengthening her heritage. In today’s world and demographics, wooden clogs and farmer aprons, like other traditional national icons, have shifted from heritage to history. They seem as odd or clumsy as knight armor.

In the near future every third person on this planet will be African. That does not mean that this will be our audience, but if we miss grasping this change, we will miss a core understanding of the world around us.

And heritage, what is our current western heritage?

Museums as we know them have become part of western heritage, with a European history, tradition and identity. Some of the best are called “national museums”, if not only symbolizing a national identity, they are sometimes funded and regulated by nation states. Though our museums exhibit post-modern art, the idea of our museums, their narrative, and function is modern.

In a global world the question of power is not as simple as 100 years

ago with colonial and colonized, or during the cold war or even 10 years ago. The ones who have power, money or a population rich in youth or other resource has changed the ‘who has and who has not’ concept into multiple new realities. And the shift of power has shaken our position as the ‘best professionals in the art world’.

We are clearly approaching crossroads. The old map with the old familiar village clear and familiar road will lead us to a rigid place. It is not a bad thing to decide to become part of cultural heritage, not at all. But we need to make choices with open eyes and minds. If we chose to stay open and be a place where the world and new ideas and esthetics meet, the new map looks complicated and demanding, but it is not impossible. So the question is not: is *the Stedilijk*, or any other museum doing an excellent job, the question is, is our work relevant for our audience in a changed world.

## Dine & Talk

by Maria Carlgren

*Maria Carlgren, art consultant at Kultur i Väst, the cultural administration of Västra Götaland, and previously project manager for the Communication Project at SAMP, is doing a PhD in Visual Arts.*

During KOP conferences dinners, too, turned into meaningful discussions through *the Dine and Talk* concept, which structured personal meetings between participants.

I helped to develop *Dine and Talk*, a

democratic dialogue form within the Communication Project, carried out between 2005 and 2008. The project was part of the intercontinental museum network SAMP’s effort to unite colleagues from museums around the world in joint development projects. During the 1990s SAMP [1] was one of the first organisations in *the Swedish museum* world to teach and implement LFA [2]. This is a goal directed project management method, both efficient and user friendly. SAMP carried out several joint LFA - based projects but internally it was felt something was missing. We were travelling around the world to see each other without truly meeting. We certainly talked all the time but we never quite had time for that personal engagement. When eventually free, we ate and then mainly with those we knew from home. The Communication Project was therefore created from a need to develop structures for engaging with each other since we were already meeting. We worked together professionally, but we also wanted to engage with each other on a personal level.

*Walk and Talk* was the first concept developed within the project and it started quite simply from the need to get out and stretch your legs during conferences. There was also a need to talk in smaller groups. We introduced *Walk and Talk* at one of the conferences in Sweden and I think that was significant. In African countries for example, if you have no access to a car, you walk all the time but you rarely go for a walk the way we do in Sweden. *Walk and Talk* now exists in many different forms. The form developed at SAMP means

two people go for a 30 to 45 minute-walk, discussing an issue or a subject linked to the conference theme. It is a personal conversation, based on personal views. Having time to listen to each other and talk about matters that engage you on a personal level, while at the same time going out for a walk, is very stimulating.

With *Dine and Talk* we wanted to retain the meal as a meaningful ritual and meeting. We developed *Dine and Talk* in Tanzania and just as with *Walk and Talk* I believe the place impacted on how the method was devised. In Tanzania, hierarchical structures are more pronounced than in Sweden. A subordinate rarely speaks without permission from his superior and therefore central to *Dine and Talk* was to give everyone the same amount of talking time. As a result, the most important aspect of *Dine and Talk*, even more so than *Walk and Talk*, was listening – giving each individual time to have their say. It is not always easy because everyone who speaks is personally involved with subjects and issues that interest everybody around the table, and every body wants to add their comment immediately! But that is not allowed. You may nod and with your eyes acknowledge the person speaking. When everybody around the table has spoken and listened to each other (four people is a suitable group size) there may be free discussion. You have the option of using a subsidiary question as the starting point of the free discussion. Compared with other conferences that I have attended, the *Dine and Talk* events during *KOP* conferences turned into captivating conversa-

tions on an unprecedented level.

1. *SAMP*, [www.samp.org](http://www.samp.org)

2. *LFA – Logical Framework Approach*.

A third method for encouraging dialogue, *Hello and Soda*, was also developed in Tanzania. However, it has never really worked when used in Sweden. *Hello and Soda* was intended to encourage dialogue when you mingle e.g. at the beginning of a conference. Tanzania's pronounced hierarchy was again an important factor in *Hello and Soda*. We wanted everyone to say hello to each other regardless of rank. *Hello and Soda* works best when you are not too many, around 20 people, and means that everybody in the room greets everybody else, but briefly. You say hello, your name, ask the other person's name and what they do, and then you reply in the same way. You then move on to the next person, using the same precise format. The advantage is that every one has shaken hands and exchanged eye contact, which makes it much easier for every one to reconnect at a later stage. One problem remains: participants find it difficult limiting themselves to introductory phrases and then moving on, since the initial greetings give rise to so much curiosity, prompting continued conversation, thereby creating a standstill in the group as a whole, which enables some to enjoy more attention than others.

Whereas *Hello and Soda* still needs fine tuning, *Dine and Talk* and *Walk and Talk* now fly with their own wings!

## The Route to KOP – a Brief Journey

by Kamilla Rydahl

Visual Arts Consultant Kultur Skåne, Region Skåne.

My route to *KOP* started with an interest in the artist's role in the educational sphere. Already during my studies at *Malmö Art Academy* I began problematizing the artist's role from the relationship between art, artist and audience. In my work I assumed the artist played an important role in the meeting between art and audience and that the meeting with the artist – not just the artwork – might be an important aspect in a creative process. My interest in issues about the role of artists in society produced challenges where I used my competence as an artist to work in other professional fields.

Partly due to these approaches and experiences I was invited to participate in *the Swedish Arts Council's Gallery educational Seminar* with my lecture "The Artist in the Educational Sphere"[1].

From 2002 to 2004 I participated in a pilot project on artistic research, *KonstLab*, at *Valand Academy*, University of Gothenburg. Here, I involved myself further with the issue of artists' role in society, which I considered increasingly significant for tomorrow's artists to problematize to an even larger extent [2].

In the winter of 2006 I was employed as art consultant at Kultur Skåne, the culture administration in Skåne.

The decision by this body to employ an art consultant was preceded by a unique cooperation between Kultur Skåne, the City of Malmö and regional art organisations through the regional Visual Arts Action Plan [Handlingsplan för bildkonst].

From the basic tenet of “ensuring, through an optimistic, democratic and bold approach to art that as many people as possible have access to and contact with it” [3], the primary tasks were defined which together with ten strategic development areas were the starting point for the region’s new investment in visual arts. The action plan clearly focused on children and young people, supporting in particular Gallery educational work, cooperating with other regions and investing in work promoting children’s and young people’s contact with the visual arts and artists.

While starting my assignment at Kultur Skåne, ideas of a national Gallery educational network were also going ahead. *KOP* thus provided a natural context for the regional culture administration’s work and the network enabled real cooperation with Region Västra Götaland / Kultur i Väst on one hand, and four national institutions [4] on the other. Collaborating with *KOP* was an important way of giving concrete form to the Visual Arts Action Plan and regional cultural policy. At Kultur Skåne, cooperation with *KOP* became part of strategic audience development in visual arts. A new cultural policy [5] and ratification by the region meant cultural challenges and administrative changes at Kultur Skåne. Through the

collaborative cultural model [a k a ‘the cultural trunk’] state funding is now included in regional development of culture and regional cultural policy is produced in cooperation with local authorities and in consultation with cultural activities. During the changes to cultural policy and services, *KOP* continued to provide a natural context for the work of the regional culture administration.

At Kultur Skåne, the meeting between art and audience, e.g. the citizen, is central. Its cultural policy objectives [6] are the promotion of a thriving art-and-culture scene in Skåne of high quality, wide ranging as well as poignant, and everyone having the opportunity to enjoy Skåne’s cultural events and experiences.

Furthermore, the policy vision emphasizes that the artist and freedom of artistic expression should be safeguarded and supported even when they challenge and provoke existing norms, a prerequisite for dynamic development of the cultural sector as a whole.

That art is for everyone is self-evident at Kultur Skåne but this does not mean everyone is interested and wants to engage with art or that all art can be approached and appreciated by every kind of audience, however everyone should have the opportunity.

*KOP* provided a space for real cooperation and a ‘working environment’ between network members. An open-minded forum for different opinions encouraged development of competences for all involved, not least through generous insight into each other’s assignments and activities. The network provided

a space for conversation, where reassessment of ideas generated real joint contributions. *KOP* has thus been stimulating and inspiring for participants in workshops and conferences as well as for members of the network and the activities they represented. *KOP* has inspired change and development.

This brings to an end the existing *KOP*, other fora and networks will continue to pursue issues about art and audience. In Skåne, *Barnens Bästa Biennial* [7] and the regional network for Gallery education [8] are two bold and exciting examples.

- [1] *Swedish Arts Council*, Konstpedagogiskt seminarium, Malmö Art Academy, March 2003
- [2] The in-depth work within *KonstLab* led to workshops, collaboration and artworks (at *Gothenburg’s Art Museum* and *Röda Sten Art Centre*) but also the article “När konsten möter verkligheten” (When Art Meets Reality) in Valör 2003, Konstvetenskapliga Studier, Department of Art History, Uppsala University. The aim of the article was to highlight potential challenges and problems in the meeting between artist and for example art educational, based on my theory about the future artist’s role in intentionally interdisciplinary cooperation.
- [3] Action Plan for Visual Arts, 10 Strategic Areas for Improvement, p 32.
- [4] *National Museum*, *Swedish Exhibition Agency*, *Public Art Agency Sweden*, *Moderna Museet*.
- [5] The Collaborative Cultural Model, 2011
- [6] Regional Cultural Plan, Skåne 2013-2015.
- [7] *Barnens Bästa Biennial* is Sweden’s first children and youth festival for contemporary art. *The Moderna Museet Malmö* initiated the project, which is supported by *the Swedish Arts Council* and Region Skåne.
- [8] In 1998, an informal Gallery educational network was formed in Skåne, currently including *Wanås Konst*, *Malmö Art Museum*, *Ystad Art Museum*, *Kristianstad Konsthall*, *Malmö Konsthall*, *Lund Konsthall*, *Dunkers Art Centre*, *the Museum of Sketches*, Lund, and *Moderna Museet Malmö*.



Bakgrund – KOP-nätverket:

KOP-nätverket för konst och publikfrågor har utgjorts av Nationalmuseum, Moderna Museet, Riksutställningar, Statens konstråd, Västra Götalands-regionen/Kultur i väst och Region Skåne/Kultur Skåne.

KOP arbetsgrupp 2013-2014:

Tore Danielsson

Inger Höjer Aspemyr

Anna Lönnquist

Kamilla Rydahl

Helena Åberg

Tidigare medverkande i KOP-nätverket:

Louise Andersson, Marie Bergdahl, Ylva Hammar, Veronica Hejdelind

Lisa Lundström, Karin Malmquist, Thomas Oldrell, Simon Roos

KOP – nätverket för konst & publikfrågor

Tryckeri | MixiPrint

Papper | Tom & Otto silk 170gr resp 300gr

Redaktör | Anna Lönnquist, Ystads konstmuseum

Grafisk utformning | Peggy Eklöf, 29.nu

Foto | Umayya Abu-Hanna, Janine Antoni, Anna Berglund, Nicke Johansson, Carolina Jonsson, Moderna Museet Malmö, Stadsbiblioteket i Malmö, Charlotte T Strömwall, Hans Thorwid, Hans-Olof Utsi, Guowei Yang, Ystads konstmuseum, Annika Zetterström

Text | Umayya Abu-Hanna, Louise Andersson, Maria Carlgren, Lena Eriksson, Veronica Hejdelind, Inger Höjer Aspemyr, Helene Illeris, Katja Lindqvist, Anna Lönnquist, Kajsa Ravin, Kamilla Rydahl

Översättning | Ingrid Wallenborg, Tina Engström, Kaare Nielsen

ISBN | 978-91-981164-3-4

Creative Commons | CC BY-NC-SA



# Statens konstråd

PUBLIC ART AGENCY SWEDEN



MODERNA MUSEET

NATIONALMUSEUM 